

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



TESIS DOCTORAL

**La aproximación a la realidad histórica desde la perspectiva del cine
político europeo contemporáneo: dos miradas : Marco Bellocchio y
Costa-Gavras**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ricardo Jimeno Aranda

Director

José Antonio Jiménez de las Heras

Madrid, 2014

LA APROXIMACIÓN A LA REALIDAD HISTÓRICA DESDE LA PERSPECTIVA DEL CINE POLÍTICO EUROPEO CONTEMPORÁNEO

**DOS MIRADAS: MARCO
BELLOCCHIO Y COSTA-GAVRAS.**

-TOMO I-

Ricardo Jimeno Aranda

Licenciado en Comunicación Audiovisual

Licenciado en Ciencias Políticas y de la Administración

Director de Tesis:

Dr. José Antonio Jiménez de las Heras



Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Ciencias de la Información

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II

Programa de Doctorado: Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica.

Para Mamá, Papá y Víctor.

Y para Pili.

Agradezco a Costa-Gavras su disposición para responder a mis preguntas y su amabilidad al recibirnos en su casa en París, lo que no habría sido posible sin la ayuda y el interés puesto por Ángeles González Sinde.

A Lou Castel y Marco Bellocchio por sus testimonios.

Y por su colaboración, consejo, apoyo o interés, a Andrés y Santiago Rubín de Celis, Óscar Brox, Anna Odone, Manon Lemeux, María López-Domínguez, Josué Muñoz, Alfonso Palazón, Sonia Uría, Aldo Tassone, Esteve Riambau, Fernando Huertas, María Hernández Herrera, Mar Marcos, Eduardo Sastre, Chema Prado, Marcos Fernández, Iván Garrido y Carmelo Di Gennaro

Y por supuesto, a mi director de tesis José Antonio Jiménez de las Heras.

RESUMEN:

La presente tesis doctoral tiene por objeto realizar un estudio histórico y analítico del cine político europeo contemporáneo, centrado en las figuras representativas de los cineastas Marco Bellocchio y Costa-Gavras. El periodo de tiempo que abarca el estudio se inicia a mediados de los años sesenta y concluye en la actualidad, y el espacio geográfico atiende preferentemente a Italia y Francia, países en los que se sitúa la mayor parte de la obra de los directores, y principales exponentes nacionales de la eclosión del cine político. La metodología básica empleada combina el análisis narrativo y el análisis histórico-político de las obras de estos dos cineastas, estudiadas de modo completo y en orden cronológico, de modo que sea más precisa la relación con su contexto de producción, y el análisis posterior de su evolución en el tiempo.

La primera parte del estudio intenta acotar los límites del concepto principal del trabajo: el cine político. Inicialmente se enumeran y explican las teorías y reflexiones de diferentes autores en torno a la idea de cine político. Así mismo, y con la finalidad de limitar las categorías de cine político, se plantea la posibilidad de incluirlo o no como género cinematográfico. El resultado de este análisis procura acepciones dispares, pero en base a la interpretación de los contenidos ideológicos de cualquier film, implícitos o explícitos, la postura que cobra más fuerza es la de que toda película, como necesario vehículo ideológico, puede ser considerada política en un nivel u otro. Ante lo abstracto de esta consideración, y por su escasa operatividad, en este mismo apartado se procede a proporcionar una definición propia de cine político, combinando conceptos de la propia ciencia política con la naturaleza del relato cinematográfico, a fin de establecer un término acotado y válido para la progresión de la investigación.

Partiendo de este concepto, ampliamente desarrollado y ejemplificado, se procede a desarrollar una precisa introducción histórica a la evolución del cine político en Francia e Italia en el periodo temporal abarcado por la investigación. La relación inicial de la politización cinematográfica con el surgimiento de determinadas vanguardias motiva que esta explicación se inicie por Francia, al coincidir con la eclosión de la *nouvelle vague*. De este modo, y en relación siempre con el tenso

contexto histórico –cuyos ejes o puntos de inflexión simbólicos son Mayo del 68 y la caída del muro de Berlín en 1989–, el cine político europeo (francés e italiano), con sus matices diversos, atraviesa tres etapas generales. La primera, a partir de 1967 aproximadamente, tras diversos antecedentes de diferente intensidad (más acusados en Italia que en Francia), es la aparición de un cine político activo que impregna buena parte de la producción del periodo. En Francia surgen dos vías contrapuestas representadas respectivamente por el cine militante, en la órbita ideológica del radicalismo de izquierda, y por el modelo Costa-Gavras instaurado por Z (*id.*, 1969), más cercano a planteamientos socialdemócratas, que opta por realizar films políticos aprovechando los recursos del cine comercial destinado a un público amplio. Entre ambos polos existen ejemplos de cine político situados en diferentes escalas con respecto a esas dos tendencias. En Italia, dónde a partir de la herencia neorrealista y del *nuovo cinema* existe una politización mucho mayor que en Francia, la separación entre el modelo militante, el cine de autor y el cine comercial, aunque existe, es menor. La intensidad de la politización es tal que llega incluso a afectar a géneros populares como el *spaghetti western*, el *péplum* o, principalmente, el *poliziottesco*. A partir de dos films fundacionales, *Salvatore Giuliano* (*id.*, Francesco Rosi, 1962) y *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo, 1966), la mayor parte de los cineastas de diversa condición, los grandes autores consagrados (Pasolini, Visconti, De Sica, Rossellini y en menor medida, Fellini), los nuevos valores (Bertolucci y Bellocchio), los autores políticos (Rosi, Elio Petri, Pontecorvo, los hermanos Taviani) o los cineastas populares (desde Giuliano Montaldo y Damiano Damiani hasta Ettore Scola, Dino Risi, Mario Monicelli), desarrollan –con amplias distancias creativas, estéticas, etc.–, un discurso político exponencialmente superior al de la etapa anterior. Este periodo que corre paralelo a las diferentes tensiones políticas del periodo (los *años de plomo* en Italia, los ecos de las revueltas del 68, etc.) culmina a finales de los años setenta, dando lugar a un reflujo que provoca el repliegue absoluto del cine político. En este sentido, los años ochenta suponen un periodo absolutamente opuesto al de la “militancia” cinematográfica previa. A partir del derrumbe del sistema comunista, este repliegue se agudiza y surge un nuevo periodo en el que el cine social se impone como alternativa a un cine activamente ideológico. La propia naturaleza del contexto surgido con el triunfo absoluto del neocapitalismo genera nuevas vías postmodernas de aproximación a la realidad, que utilizan un distanciamiento cercano a la farsa, o por otro lado a la relectura histórica y reflexiva del pasado. En la actualidad, y paulatinamente, la politización

cinematográfica ha retornado tímidamente a partir del interés renovado por tratar los conflictos surgidos del proceso político, tanto de un modo aséptico, que se interesa más por los mecanismos dramáticos que por el análisis político del sistema, como y principalmente, a partir de la reacción a la crisis económica, política y social que se produce en Europa a comienzos de la segunda década del siglo XXI.

En el bloque principal de la investigación, este recorrido se ejemplifica y se muestra a través del análisis de los dos casos prácticos escogidos como referentes del estudio. La selección de Costa-Gavras y de Marco Bellocchio responde a la importancia de su obra como exponente fundamental de un cine político personal con una importancia estética relevante. Pero además, porque proporciona dos trayectorias completas que se inician, ambas, en 1965 y que se extienden hasta la actualidad: los dos directores han estrenado sus últimas películas (hasta la fecha) en 2012.

Marco Bellocchio, nacido en Piamonte en 1939, inicia su carrera con *Las manos en los bolsillos* (*I pugni in tasca*, 1965) y desarrolla una primera etapa de activismo político-cinematográfico que puede resumirse, simplificando, en una serie de obras que se dirigen a cuestionar, cuando no a destruir, las instituciones tradicionales: la familia en su ópera prima, el sistema de partidos en *China está cerca* (*La Cina è vicina*, 1967), la educación en *En el nombre del padre* (*Nel nome del padre*, 1971), los medios de comunicación en *Noticia de una violación en primera página* (*Sbatti il mostro in prima pagina*, 1972), los manicomios en el documental *Locos de desatar* (*Matti da slegare*, 1975) y el ejército en *Marcha triunfal* (*Marcia trionfale*, 1976). Precisamente, a partir de 1977, con *Il gabbiano*, adaptación de Chejov, Bellocchio, desencantado políticamente y fascinado por el psicoanálisis, rompe con su cine anterior. En esta etapa que se extiende hasta finales de los años noventa con títulos referenciales como *El diablo en el cuerpo* (*Diavolo in corpo*, 1986) o *La condena* (*La condanna*, 1991), Bellocchio desarrolla un cine que se convierte en la metáfora de la despolitización, al contener discursos secundarios o implícitos sobre la relación de oposición necesaria entre el hombre y el sistema en el que ya no confía. El siguiente periodo, revelador de la evolución del contexto, se caracteriza por un retorno progresivo a la política desde la necesaria revisión histórica del pasado reciente de Italia (pasando por el fascismo, y sobre todo, sobre el fenómeno terrorista de los años setenta). Bellocchio reflexiona expresamente sobre esta materia entregando una de sus obras cumbre, *Buenos días, noche* (*Buongiorno, notte*, 2003), lúcida y personal relectura del secuestro de Aldo

Moro, y la reciente y lacerante visión de la decadencia sociopolítica de la Italia actual contenida en *Bella addormentata* (2012).

Costa-Gavras, quizá el referente internacional fundamental allí dónde se hable de cine político, nace en Grecia en 1933, aunque emigra a Francia al final de la adolescencia. Sus primeros films, interesantes aportaciones de género alejadas de la política, dan paso con *Z*, en 1969, a uno de los paradigmas fundamentales del cine político del periodo. El film combina una estructura comercial atrayente, que utiliza la envoltura del *thriller* como recurso, para relatar un proceso político real (el asesinato de un diputado griego de la oposición y el golpe militar de los coroneles en Grecia), que se articula como detonante de una denuncia internacional de la dictadura griega. Gavras amplía con matices el modelo a sus siguientes cuatro films, tratando siempre injusticias candentes provocadas por sistemas ideológicos diversos: el estalinismo, las depuraciones y la invasión soviética de Checoslovaquia en *La confesión* (*L'aveu*, 1970); la represión, la actividad de la guerrilla y la injerencia norteamericana en Latinoamérica en *Estado de sitio* (*État de siège*, 1972), o el colaboracionismo francés en *Sección especial* (*Section spéciale*, 1975). La ruptura de Gavras con este modelo sistemático de descripción de los mecanismos de poder se produce también a finales de los años setenta, lo que se ejemplifica en *Clair de femme* (1979), un drama decadente e intimista completamente alejado de la política. En su etapa posterior, marcada por ese film, e iniciada con otro hito ambientado en el golpe chileno, *Desaparecido* (*Missing*, 1982), Gavras retorna a lo político con una idea nueva que marca su evolución: la denuncia del conflicto político se combina de modo equilibrado con la narración (antes prácticamente ausente) del drama personal de los personajes que lo viven. Esta consideración se amplía a sus siguientes films de los ochenta. La tercera etapa del cineasta, notablemente condicionada por las circunstancias históricas, está marcada precisamente por un cierto distanciamiento con respecto a la realidad. Este se produce bien por la vía del recurso al relato histórico, como en *Amén* (*Amen*, 2002), o bien por la atención desde el territorio de la fábula o de la farsa a diferentes problemas de la sociedad contemporánea, que ya no se plasman como procesos políticos, sino como consecuencias sociales o económicas: el desempleo en *Arcadia* (*Le couperet*, 2005), la inmigración en *Edén al oeste* (*Eden à l'Ouest*, 2009), o los excesos financieros en *Le capital* (*El capital*, 2012), un último film que marca también matizadamente ese retorno a la primera línea crítica por su beligerancia al presentar el proceso que ha conducido a la crisis actual.

ABSTRACT:

This thesis aims to perform a historical and analytical study of contemporary European political cinema, focusing on representative figures of the filmmakers Marco Bellocchio and Costa-Gavras. The time period covered by the study began in the mid-sixties and concludes today, and geographic space preferably serves to Italy and France, countries where most of the work of the directors is located and major movie exponents of the emergence of political cinema. The basic methodology combines narrative analysis and historical-political analysis of the works of these two filmmakers, studied completely and in chronological order, so that provides a precise relationship to its context of production and the subsequent analysis of progression over time.

The first part of the study attempts to narrow the bounds of the parent concept of work: political cinema. Initially, it lists and explains the theories and ideas of different authors around the idea of political cinema. Likewise, and in order to limit the categories of political cinema, the possibility of including, or not, arises as film genre. The result of this analysis seeks disparate meanings, but based on the interpretation of the ideological content of any film, implicit or explicit, the stronger position is that any film, as necessary ideological vehicle, can be considered in a politic level or another. Given the abstract from this consideration, and their low operation, in this section we proceed to provide our own definition of political cinema, combining concepts of political science itself with the nature of narrative film, in order to establish a term bounded and valid for the progression of the inquiry.

Based on this concept, widely developed and exemplified, we proceed to develop a precise historical evolution of political cinema in France and Italy in the time period covered by the investigation introduction. The initial ratio of the film politicization with the emergence of certain avant-garde motivates this explanation starts by France, coinciding with the emergence of *nouvelle vague*. Thus, in relation to the always tense historical –axes or symbolic turning points are May 68 and the fall of the Berlin Wall in 1989– the European political cinema (French and Italian), with its nuances, through three general stages. The first, from about 1967, after several antecedents of different intensity (most pronounced in Italy than in France), is the

emergence of an active political cinema that permeates much of the production period. In France, two opposing pathways represented respectively by the militant cinema, in the ideological radicalism of the left orbit, and the model introduced by Costa- Gavras' *Z* (*id.*, 1969), closer to social-democratic approaches, that choose to make films arise political advantage of the resources of commercial cinema aimed at a broad audience. Between these two poles there are examples of political cinema located in different scales with respect to these two trends. In Italy, the neorealist and *nuovo cinema* heritage explains a context more politicized, where the separation between the militant model, film d'auteur, and commercial cinema, is lower. The intensity of politicization is such that it even affects popular genres such as *spaghetti western*, the *peplum* or mainly the *poliziottesco*. From two foundational films, *Salvatore Giuliano* (*id.*, Francesco Rosi, 1962) and *The Battle of Algiers* (*La Battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo, 1966), most of the filmmakers of different condition, large established authors (Pasolini, Visconti, De Sica, Rossellini and to a lesser extent, Fellini), the new values (Bertolucci and Bellocchio), political authors (Rosi, Elio Petri, Pontecorvo, the Taviani brothers), or popular filmmakers (from Giuliano Montaldo and Damiano Damiani to Ettore Scola, Dino Risi or Mario Monicelli), develop –with ample creative, aesthetic, distances, etc– an exponentially higher political discourse than in the previous stage. The period that runs parallel to the different political tensions of the period (the “years of lead” in Italy, the echoes of the '68 riots, etc.), culminates in the late seventies, resulting in a reflux causing an absolute political cinema retract. In this sense, in the eighties there are an absolutely opposite to the film “militancy” prior period. Since the collapse of the communist system, a new period, in which social cinema is imposed as an alternative to an active ideological cinema, trend comes and sharpens. The nature of context, emerged from the absolute triumph of postmodernism, creates new avenues of approach to reality, using a close distance to the farce, or otherwise to the historical and thoughtful reinterpretation of the past. At present, and gradually, the cinema has a tentatively politicization, returned from renewed interest in dealing with conflicts arising from the political process. In one way, aseptically, which is more interested in the dramatic political mechanisms than for system analysis, and in the other, and mainly, from the reaction to political and social economic crisis occurring in Europe at the beginning of the second decade of this century.

In the main body of research, this tour is exemplified and shown through the analysis of two case studies chosen as reference of the work. The selection of Costa-

Gavras and Marco Bellocchio responds to the importance of his work as a key example of a personal political film with a relevant aesthetic importance. But also because it provides two complete paths that start both in 1965 and extending to the present: the two directors have released their latest movies (till date) in 2012.

Marco Bellocchio, born in Piedmont in 1939, began his career with *Fist in the Pockets* (*I pugni in tasca*, 1965) and develops a first step cinematic political activism that can be summarized, simplified, in a series of works that criticize, if not destroy, the traditional institutions: the family in his debut; the party system in *China is Near* (*La Cina è vicina*, 1967); education in *In the Name of the Father* (*Nel nome del padre*, 1971); the news media in *Slap the Monster on Page One* (*Sbatti il mostro in prima pagina*, 1972); the asylums in the documentary *Fit to Be Untied* (*Matti da slegare*, 1975); and the army in *Victory March* (*Marcia trionfale*, 1976). Indeed, from 1977, with the adaptation of Chekhov, *Il gabbiano*, Bellocchio, politically disenchanted and fascinated with psychoanalysis, breaks with its earlier stage. In this period, until the late nineties, with reference titles like *Devil in the Flesh* (*Diavolo in corpo*, 1986) or *The Conviction* (*La condanna*, 1991), Bellocchio develops a cinema that becomes itself the depoliticization metaphor, containing secondary or implicit discourses of oppositional relationship between man and a system that no longer trusts. The following period, revealing the changing context, is characterized by a gradual return to politics since the necessary historical review of the recent past of Italy (through fascism, and especially on the terrorist phenomenon of the seventies), Bellocchio expressly reflects on this subject, culminating in a summit of his works, *Good Morning, Night* (*Buongiorno, notte*, 2003), lucid and staff rereading the kidnapping of Aldo Moro, and the recent and searing vision of sociopolitical decay of now contained in *Dormant Beauty* (*Bella addormentata*, 2012).

Costa-Gavras, perhaps the key international benchmark where there is talk of political cinema, was born in Greece in 1933, but he went to France at the end of adolescence. His early films, interesting contributions away from politics, give way to *Z* in 1969, one of the fundamental paradigms of political cinema of the period, setting an example for many similar proposals both in European cinema, as in American or Latin American. The film combines an attractive popular structure, which uses the *thriller* as a resource envelope, to tell a real political process (the murder of a Greek opposition deputy and the military coup of the colonels in Greece) that is articulated as a trigger international condemnation of the Greek dictatorship. Gavras wide nuanced model for

his next four films, always trying burning injustices caused by various ideological systems: Stalinism, debuggers and the Soviet invasion of Czechoslovakia in *The Confession* (*L'aveu*, 1970), the repression, guerrillas activity and U.S. interference in Latin America in *State of Siege* (*État de siège*, 1972), or the French collaborationist in *Special Section* (*Section spéciale*, 1975). Gavras break with this model in the late seventies, which is exemplified in *Womanlight* (*Clair de femme*, 1979), a completely out of politics decadent and intimate drama. In subsequent stage, marked by the film, the filmmaker initiates another run with a milestone set in the Chilean coup, *Missing* (1982). Gavras returns to politics with a brand new idea: the denunciation of political conflict is combined with the (before virtually absent) personal drama of the characters who live it. This consideration is extended to his next films of the eighties. The third stage of the filmmaker, notably conditioned by historical circumstances, is marked precisely by a distancing from reality. This occurs either by way of appeal to the historical account, like *Amen* (*id.*, 2002), or by the attention from the territory of the fable or farce different problems of contemporary society, which are no longer processes political, but social or economic: unemployment in *The Ax* (*Le couperet*, 2005); immigration in *Eden Is West* (*Eden à l' Ouest*, 2009), or the financial excesses in *Capital* (*Le capital*, 2012), a final nuanced film also marks the return to the first critical line for his belligerence to present the process that has led to the current crisis.

ÍNDICE:

1. PRIMERA PARTE:

INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA	17
1.1 Introducción.....	19
1.2 Objeto de estudio	23
1.3 Hipótesis	27
1.4 Estructura.....	29
1.5 Metodología.....	33

2. SEGUNDA PARTE

REFLEXIONES SOBRE EL CINE POLÍTICO	39
2.1 El concepto de cine político: ideología, política y género.....	41
2.2 El cine político. Una definición	49
2.3 Una mirada sobre el cine europeo contemporáneo (1960-2013).....	55
2.3.1 El cine político en Francia	56
2.3.1.1 Los cambios económicos y políticos en Francia	57
2.3.1.2 Antecedentes para un cine político francés	60
2.3.1.3 La <i>nouvelle vague</i> y la política.....	62
2.3.1.4 El cine político francés antes de 1968	63
2.3.1.5 El cine político francés después de 1968.....	64
2.3.1.6 La evolución del cine político francés desde 1980.....	78
2.3.2 El cine político en Italia.....	91
2.3.2.1 Los cambios económicos y políticos en Italia	92
2.3.2.2 El <i>nuovo cinema italiano</i>	95
2.3.2.3 El cine político italiano desde los años sesenta	96
2.3.2.4 La consolidación del cine político a partir de 1968.....	109
2.3.2.5 El cine militante (1948-1984).....	135
2.3.2.6 Crisis del cine italiano y evolución del cine político.....	137

3. TERCERA PARTE:

LOS AUTORES	149
MARCO BELLOCCHIO	151
1. Datos biográficos y primeros cortometrajes	153
2. El hito de un nuevo cine italiano y el comienzo de la efervescencia política: <i>Las manos en los bolsillos (I pugni in tasca, 1965)</i>	159
3. El compromiso político explícito: <i>China está cerca (La Cina è vicina, 1967)</i>	189
4. Cine militante. Amor y rabia:	213
<i>Paola / Il popolo calabrese ha rialzato la testa (1969)</i>	214
<i>Amore e rabbia (1969); "Discutiamo, discutiamo"</i>	221
5. Recuerdos rebeldes de infancia o la lucha de clases en el internado: <i>En el nombre del padre (Nel nome del padre, 1971)</i>	225
6. Suspense y política-ficción: <i>Noticia de una violación en primera página (Sbatti il mostro in prima pagina, 1972)</i>	241
7. La locura experimental: <i>Locos de desatar (Matti da slegare, 1975)</i>	295
8. Vuelta de tuerca a las instituciones: <i>Marcha triunfal (Marcia trionfale, 1976)</i>	317
9. Un punto de inflexión:	349
<i>Il gabbiano (1977)</i>	349
<i>La macchina cinema (1978)</i>	358
<i>Vacanze in Val Trebbia (1980)</i>	361
10. Desencanto político y psicoanálisis. Primeros films de los 80:	363
<i>Salto en el vacío (Salto nel vuoto, 1980)</i>	363
<i>Gli occhi, la bocca (1982)</i>	374
<i>Enrico IV (1984)</i>	387
11. El cine de la polémica:	399
<i>El diablo en el cuerpo (Diavolo in corpo, 1986)</i>	399
<i>La visione del sabba (1988)</i>	409
<i>La condanna (La condanna, 1991)</i>	415
<i>Il sogno della farfalla (1994)</i>	425
12. Regreso minimalista a la política: <i>Sogni infranti-Ragionamenti e deliri (1995)</i>	431
13. La mirada a la historia:	439
<i>El príncipe de Homburg (Il principe di Homburg, 1997)</i>	441

<i>La balia</i> (id., 1999).....	446
14. El compromiso ininterrumpido:	455
<i>La sonrisa de mi madre</i> (<i>L'ora di religione / Il sorriso di mia madre</i> , 2002).....	457
15. El compromiso ininterrumpido II:	
<i>Buenos días, noche</i> (<i>Buongiorno, notte</i> , 2003)	473
16. Últimas obras y proyectos:	553
<i>Il regista di matrimoni</i> (2006)	555
<i>Vincere</i> (id., 2009).....	565
<i>Sorelle</i> y <i>Sorelle Mai</i> (2006-2010)	583
<i>Bella addormentata</i> (2012).....	593
 COSTA-GAVRAS	 609
1. Datos biográficos.	611
2. Primeros pasos en firme:	623
<i>Los ratles del crimen</i> (<i>Compartiment tueurs</i> , 1965).....	623
<i>Sobra un hombre</i> (<i>Un homme de trop</i> , 1967).....	631
3. <i>Z</i> (id., 1969) o el cine político	635
4. Denuncia del estalinismo: <i>La confesión</i> (<i>L'aveu</i> , 1970)	719
5. Primera aproximación a Latinoamérica: <i>Estado de sitio</i> (<i>État de siège</i> , 1972).....	787
6. El cine histórico-político: <i>Sección especial</i> (<i>Section spéciale</i> , 1975)	825
En torno a <i>El otro señor Klein</i> (<i>Mr. Klein</i> , 1976).....	848
Proyectos fallidos e <i>Il cormorano</i>	850
7. El descanso del guerrero: <i>Una mujer singular</i> (<i>Clair de femme</i> , 1979).....	855
8. Un hito del cine político: <i>Desaparecido</i> (<i>Missing</i> , 1982)	865
9. Perspectiva femenina en Palestina: <i>Hanna K.</i> (id., 1983)	939
10. La pausa familiar: Consejo de familia (<i>Conseil de famille</i> , 1985).....	965
11. Díptico americano. El fascismo en casa:	975
<i>El sendero de la traición</i> (<i>Betrayed</i> , 1988)	975
<i>La caja de música</i> (<i>Music Box</i> , 1989)	996

12. La farsa como descripción de la sociedad contemporánea:	1023
<i>La petite apocalypse</i> (1993)	1023
La denuncia y la integración en corto.....	1033
<i>Mad City</i> (<i>id.</i> , 1997)	1039
13. Dos espectadores en el engranaje del poder: <i>Amén</i> (<i>Amen</i> , 2002)	1055
La historia del <i>Parthenon</i> (2003)	1088
A propósito de <i>Mon colonel</i> (2006).....	1089
14. Las dos caras de la Europa actual:	1099
<i>Arcadia</i> (<i>Le couperet</i> , 2005).....	1099
<i>Edén al oeste</i> (<i>Eden à l'Ouest</i> , 2009)	1114
<i>El capital</i> (<i>Le capital</i> , 2012).....	1130

4. CUARTA PARTE

CONCLUSIONES.....	1153
-------------------	------

4.1 La naturaleza del cine político de Marco Bellocchio y Costa-Gavras	1155
--	------

4.2 El espacio y el tiempo en el cine político de Marco Bellocchio y Costa-Gavras.....	1165
--	------

5. QUINTA PARTE

FILMOGRAFÍAS Y BIBLIOGRAFÍA	1189
-----------------------------------	------

5.1 Filmografías y fichas	1191
---------------------------------	------

5.1.1 Filmografía y fichas de la obra de Marco Bellocchio	1191
---	------

5.1.2 Filmografía y fichas de la obra de Costa-Gavras	1207
---	------

5.2 Bibliografía.....	1219
-----------------------	------

5.2.1 Bibliografía general	1219
----------------------------------	------

5.2.2 Bibliografía sobre Marco Bellocchio	1221
---	------

5.2.3 Bibliografía sobre Costa-Gavras	1227
---	------

5.2.4 Índice de nombres citados	1237
---------------------------------------	------

5.2.5 Índice de películas citadas	1243
---	------

5.2.6 Índice de obras literarias citadas.....	1250
---	------

1. PRIMERA PARTE:
INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

1.1 INTRODUCCIÓN:

La capacidad del cine para convertirse en reflejo de su tiempo es indiscutible. Por esta razón es interesante detenerse en la visión que han ofrecido las películas sobre momentos históricos cruciales. Resulta especialmente revelador aproximarse al retrato, consciente e inconsciente, que el cine ha dado del devenir histórico, y en concreto político, de Europa en las últimas décadas.

El audiovisual se ha convertido en el medio de expresión principal de este periodo frente a épocas pasadas, y ha interferido en la realidad, contribuyendo a su construcción, pero sobre todo definiendo la historia reciente en el imaginario colectivo. El cine ha establecido una relación especular con la historia y la realidad política de este tiempo, recogiendo sus influencias, tendencias y presiones, y reflejándola en múltiples sentidos y direcciones hacia el público, provocando una retroalimentación ideológica.

Todo el cine en su conjunto, lo que engloba la ficción y la no ficción, ha participado de un modo u otro en este intercambio, pero existe una tipología concreta de películas que lo ha hecho de una forma activa, cuando no militante. Estamos hablando del “cine político”, acotación difusa *a priori* que a lo largo del estudio irá encontrando sus límites. Es en este conjunto particular en el que se va a centrar nuestro trabajo.

El “cine político” tiene lógicamente un empeño especial en retratar de forma consciente su realidad contemporánea. La situación de efervescencia sociopolítica que se vive en Europa a mediados del siglo XX, no solo no escapa a ese retrato consciente, y

habitualmente crítico, del cine de la época, sino que potencia la aparición progresiva de un modelo de “cine político” reconocible, y de unos autores especialmente dedicados a la tarea de desentrañar las estructuras del poder y sus variaciones.

La pertinencia de la investigación deviene de la adopción de una perspectiva esencialmente política e ideológica. Esta línea, ya abordada por algunos autores, ha ocupado un papel matizadamente relegado ante la avalancha de cambios profundos y de toda índole –narrativos, estéticos–, que vive la cinematografía europea durante este periodo, y que a menudo han ocupado un foco principal para los analistas.

Los investigadores cinematográficos han sido menos prolíficos a la hora de abordar de forma concreta el fenómeno del “cine político”, puesto que dicha realidad se integra sin rupturas en el nacimiento de la modernidad cinematográfica, con la aparición de nuevas corrientes y movimientos que revolucionan completamente el panorama existente, y cuyo origen se encuentra precisamente en Europa. En este sentido, para la Historia del Cine, en estos años se produce uno de los puntos de inflexión más relevantes que tienen lugar en el medio en sus ciento veinte años de vida, lo que explica justificadamente el sentido mayoritario de las perspectivas seleccionadas por los críticos, los ensayistas o los estudiosos.

Otra aproximación mayoritaria –y esta es común para todos los periodos cinematográficos, precisamente desde que en ese mismo momento surge con fuerza el interés por el estudio del cine– ha sido la que ha atendido a otros aspectos, menos científicos y más intrínsecamente cinematográficos: desde la perspectiva de la política de autores, aludiendo de modo independiente o genérico a la multiplicidad de obras maestras de referencia, directores, intérpretes, etc.

Nuestra perspectiva cubre el flanco aludido del enfoque político, más desatendido o, al menos, menos atendido que otros comparativamente en su naturaleza concreta, sin sustraerse tampoco a un análisis necesario de las circunstancias y características intrínsecamente cinematográficas e históricas de los autores y de sus obras.

Desde mediados de siglo, principalmente en los primeros sesenta, Europa transita desde la posguerra a la consolidación de la democracia y del Estado de bienestar, con el recuerdo ingrato de los fascismos prebélicos y las tensiones permanentes que genera la Guerra Fría, a lo que hay que añadir las situaciones excepcionales que tienen lugar en los países mediterráneos, y en la Europa del Este integrada en la órbita soviética. En este contexto de efervescencia social y política –y de

cambio cultural en todos los ámbitos— de incipiente revolucionaria y sustitución generacional, tiene lugar la aludida transformación de las estructuras cinematográficas.

Es precisamente, en este entorno cambiante y de refundación estilística, narrativa y temática, en el que surge un tipo de “cine político” que refleja combativamente el pensamiento de unas generaciones nuevas de artistas e intelectuales, pertenecientes originariamente a la burguesía, pero tentados por los vientos de la revolución. Su apuesta formal y de contenido, marcada también por la transformación del lenguaje cinematográfico que está teniendo lugar, se encuentra la avanzadilla que introduce la modernidad cinematográfica. Aquí radica el posible interés de nuestro análisis.

Esos nuevos aires de cambio pueden explicar, precisamente, el surgimiento de una etapa prolífica en “cine político”, y el anhelo de los creadores cinematográficos por referirse a la política de modo directo, comprometiéndose con su causa, y contribuyendo al cambio social desde su medio artístico. Una circunstancia que había sido poco habitual en las décadas anteriores, bien por impedimentos férreos relacionados con la industria o con el mismo poder, o por la falta de un contexto social adecuado. Costa-Gavras y Marco Bellocchio —nacidos ambos en la década de los treinta, e iniciando ambos su carrera en 1965— son un buen ejemplo de los diferentes desarrollos que puede entrañar la apuesta por un “cine político” activo.

El estudio del “cine político” europeo, en consonancia con el devenir del entorno histórico, va a ser analizado precisamente a través de la mirada de estos dos cineastas referentes ineludibles del cine contemporáneo. Dos jóvenes autores de finales de los sesenta, y veteranos supervivientes en activo en la primera década del nuevo siglo.

En primer lugar —un orden sin más justificación que la letra de su apellido—, el estudio se centra en Marco Bellocchio, representante del nuevo cine italiano que sembró el escándalo, asombrando a crítica y público con su primer film, *Las manos en los bolsillos* (*I pugni in tasca*, 1965), y con una trayectoria variada e irregular en diversos aspectos, pero esencialmente política en su naturaleza. Un cine que se adentra en espacios más íntimos y de vanguardia, conformando un retrato progresivo sobre las transformaciones sociopolíticas sufridas por la sociedad italiana.

En segundo lugar, Costa-Gavras, creador de origen griego, afincado en Francia en su adolescencia, que saltó a la fama con *Z* (*id.*, 1969); exponente fundamental del “cine político” de los sesenta y setenta, y cuya filmografía le convierte en el representante por excelencia del “cine político” europeo, y casi podría decirse que

mundial. Un referente ineludible y hasta tópico cuando se habla de política y cine, que apuesta por una visión que aúna popularidad y discurso personal, tratando de implicar en las temáticas que denuncia a una masa de público lo más amplia posible.

Ambas carreras se insertan, con sus matices locales, en un mismo contexto cambiante, en el que el devenir de la Historia política de Europa, con la consolidación democrática y el apaciguamiento de los sectores sociales, la construcción de la Unión Europea –y de la identidad sociopolítica común que esto lleva aparejado–, y muy especialmente, por el colapso de los regímenes socialistas y la ruptura de los sueños revolucionarios, coincide con el envejecimiento de aquellos dos jóvenes cineastas comprometidos. Los cambios de la realidad sociopolítica europea han sido paralelos a las transformaciones temáticas y estéticas de su “cine político”, a veces incluso por la renuncia a él, o también por su mirada de madurez sobre la nueva crisis generalizada – social, económica y política– que se ha desatado sobre la Europa de principios del siglo XXI.

La elección de estos autores y de sus películas como objeto de análisis responde a tres causas básicas. Por un lado, son cineastas europeos de primer orden, cuya relevancia es incuestionable, y si bien en el caso de Bellocchio, su ámbito de acción es más bien local y circunscrito a su país, Costa-Gavras representa sin duda el ideal de paneuropeísmo, pues tanto en la génesis de su obra como en la temática, Europa – cuando no el mundo, o la visión europea sobre los problemas globales– puede verse como un todo, diverso e integrado a la vez.

Por otro lado, ambos son representantes insignes de lo que vamos a entender como “cine político” sin coartadas, insistiendo en entregarnos su versión y su mirada sobre los problemas políticos de cada momento histórico, con una actitud combativa y de compromiso personal.

Por último, ambos mantienen una trayectoria coherente y sostenida en el tiempo, que hace posible establecer correspondencias entre ambos, y entre sus distintos films de diferentes épocas. Esto nos permitirá analizar hasta qué punto se producen cambios significativos de perspectiva en su cine político, que puedan estar en relación con los cambios de la realidad política del entorno europeo.

1.2 OBJETO DE ESTUDIO

Los límites de nuestro objeto de estudio se enmarcan en el título escogido para nuestro análisis: “La aproximación a la realidad histórica desde la perspectiva del cine político europeo contemporáneo. Dos miradas: Marco Bellocchio y Costa-Gavras”. En él se encuentran presentes todos los datos precisos que ubican la materia sobre la que se centrará nuestra mirada: el contexto histórico de la misma, su espacio geográfico, su límite temporal y los casos concretos de análisis, en este caso los dos autores cinematográficos, sobre los que se ejercerá la reflexión.

La acotación del cine político como concepto no se incluye en este epígrafe, a pesar de ser objeto esencial de nuestro análisis. Su definición provoca controversia en torno a las fronteras que abarca tal denominación, y la delimitación práctica de su significado forma parte de la propia investigación. A tal fin se dedica sustancialmente la primera parte del estudio. No obstante, de forma genérica, con la acepción “cine político” presente en el título, se alude a aquellas películas que incluyen la política como elemento esencial de su naturaleza, y en muchos casos, como objeto efectivo del sentido de las obras, y no solo como trasfondo o contexto –digamos paisaje–, de sus contenidos narrativos, o como simple subtexto ideológico común a cualquier creación del ser humano.

La ubicación geográfica del análisis puede resultar un tanto genérica por hacer referencia al cine europeo sin establecer una mayor concreción. Sin embargo, la

voluntad de la investigación es precisamente establecer un paradigma continental de cine político general del que los cineastas seleccionados puedan resultar referentes. El motivo es que la mayoría de los acontecimientos relevantes del periodo, históricos, políticos, sociales y culturales –lo que implica también a la cinematografía– se producen en Europa de forma conjunta, al menos en la Europa occidental y continental, más allá de especificidades nacionales.

No obstante, al centrarse en los casos particulares de Marco Bellocchio y Costa-Gavras, resulta pertinente acotar la investigación especialmente a Italia y Francia, que además de ser los países que acogen el grueso de la producción de los autores, resultan especialmente significativos cinematográficamente, y en particular, de incontestable relevancia en cuanto a la producción de cine político. Esto no impide que dentro de la lógica investigadora, se puedan producir referencias cruzadas y puntuales a la situación política o cinematográfica de otros países del entorno.

En cuanto al periodo estudiado, el título habla de la Europa contemporánea, lo que podría precisarse en el subtítulo: “de los años sesenta a la actualidad”. Las fronteras temporales se ajustan al periodo de surgimiento y esplendor del cine político italiano y francés, que puede establecerse de forma flexible a mediados de los años sesenta –y que se corresponde con el inicio de la trayectoria de los directores Marco Bellocchio y Costa-Gavras–, concluyendo en el tiempo presente, en que ambos continúan realizando un cine político con intensidad y frecuencia variable.

La intención que conlleva abarcar un periodo de tiempo tan amplio –casi cincuenta años– es poder establecer una perspectiva progresiva de sus trayectorias en relación con el desarrollo de su cine político, y de la propia realidad política europea. No obstante, por razones prácticas y de viabilidad de la investigación, el foco principal se mantendrá sobre el momento crucial del cine político situado entre 1965 y 1977 aproximadamente, marcado en rojo por la influencia cultural e ideológica que establece el movimiento de mayo del 68.

De este modo la parte sustancial de los films pormenorizadamente analizados –lo que no excluye el análisis en profundidad de obras más recientes– pertenece a este periodo, completando el estudio con otros realizados en torno al cambio de siglo, para establecer la valoración de los cambios o correspondencias, que sean precisos.

Establecidos ya los límites geográficos y temporales con ciertos matices, el aspecto que termina por ubicar el contenido de la investigación, y por reorientar las

desviaciones que su amplitud pudiera suscitar, es la referencia a las personalidades escogidas y a sus películas.

De esta manera, las figuras de Marco Bellocchio y Costa-Gavras, verdadero centro neurálgico de esta tesis doctoral, sobrevuelan e impregnan todas las argumentaciones previas sobre el objeto de estudio. La investigación sobre el cine político europeo –y podría decirse mundial, si atendemos a las temáticas de algunos films de Gavras– resulta, particularmente en el caso del realizador franco-griego, casi una redundancia, pues resulta imposible hablar de la materia sin tenerle presente, y no lo es menos en el caso de Bellocchio, ocasionalmente apartado de la temática, pero siempre inspirado por una forma política de hacer cine.

La aproximación a ambos autores se centra lógicamente en su producción de *films* “políticos”, pero parece ineludible establecer un estudio pormenorizado de su trayectoria personal y artística con cierto detenimiento y reflexión, para poder deslizarse paulatinamente hasta esa parcela concreta, en la que abordar de modo aislado algunas de sus obras de referencia. Un hecho que posibilita también el establecimiento de la relación entre su corpus creativo y el entorno en que se produce. En consecuencia, la parte dominante de la investigación estará dedicada a este fin.

En este sentido, la finalidad del estudio es ofrecer una mirada frontal al cine político europeo contemporáneo, partiendo de su núcleo y esplendor en los 60 y 70, para poder observar su desarrollo, a partir del estudio de dos de sus figuras principales, de sus circunstancias de creación, y del análisis narrativo de las películas seleccionadas. Esta reflexión no se da de forma aislada sino que está enmarcada en una visión más amplia de la relación entre el cine europeo y las circunstancias sociopolíticas que lo han rodeado en las últimas décadas.

1.3 HIPÓTESIS

La hipótesis de trabajo es la siguiente:

El cine político europeo –italiano y francés– que eclosiona entre comienzos y mediados de los años sesenta, muta en su representación cinematográfica de forma precisa –del relato histórico militante o de denuncia pasando por la reflexión histórica hasta llegar a la metáfora de la postmodernidad–, a partir de las transformaciones políticas, ideológicas y sociales que se producen en el continente y en el entorno internacional en las tres últimas décadas del siglo XX y en la primera del siglo XXI.

Esta es la hipótesis principal, que establece una relación causal entre la realidad histórica de la década de los sesenta en Europa y su evolución, y la aparición de un corpus de cine político diverso que se desarrolla, entra en declive y se transforma a lo largo de los últimos cincuenta años, de un modo reconocible y concreto.

Un proceso que puede dividirse en tres periodos que se representan simbólicamente en torno a dos momentos clave del imaginario cultural y político europeo: el Mayo del 68 francés y su declive al final de los años setenta, y la caída del muro de Berlín y la desintegración de los regímenes comunistas en 1989.

A esta hipótesis general se añade la siguiente hipótesis específica:

Las obras respectivas de Costa-Gavras y de Marco Bellocchio –que abarcan todo el periodo histórico citado– aún en sus profundas diferencias constituidas por dos modos de entender la aproximación a la política desde el cine –y precisamente en base a ellas– son la representación ejemplar de la hipótesis principal, ya que se ajustan a las tres etapas citadas: la de un cine político directo que pretende intervenir sobre la realidad plasmando los conflictos contemporáneos con sentido “militante”; la de un cine político reflexivo que vuelve su mirada sobre la etapa previa; y la de un cine metafórico que intenta desentrañar de modo indirecto la contemporaneidad postmoderna.

Estas son las hipótesis de trabajo, a partir de las que se desarrollan las partes subsiguientes del estudio, generales en primer término, y específicas en el segundo, en dónde se abordan, de forma concreta, los análisis completos y cronológicos de las filmografías de los autores escogidos como referentes de nuestra investigación.

1.4 ESTRUCTURA

La investigación que nos ocupa está estructurada en un orden que va de lo general a lo particular en lo referido a los contenidos, sin perder de vista en ningún caso el contexto histórico y cinematográfico que lo acompaña. El estudio consta de tres grandes apartados, a los que se suman las conclusiones y los anexos bibliográficos.

El primer apartado, en el que nos encontramos, ofrece un marco teórico general para el trabajo, que puede integrarse genéricamente en el campo del análisis cinematográfico. En el hallamos la introducción al tema y al objeto de estudio; la enunciación de las hipótesis; y en particular, una guía explicativa para comprender la información que se incluye en los apartados siguientes. Además se complementa con un desarrollo de la metodología científico-social aplicada, y con una relación explicativa de la documentación manejada y del proceso de investigación seguido.

En el segundo apartado, se reflexiona con precisión sobre la naturaleza de cine político para intentar acotar su significado. En primer lugar, se plantea un debate sobre la pertinencia de que el cine político pueda ser considerado un género cinematográfico o una simple temática transversal, cuestión que suscita cierta polémica entre los especialistas. En segundo lugar, se intenta aportar una definición propia de lo que entendemos como “cine político”, para poder manejar un concepto fijo y válido a lo largo del estudio, a partir de conceptos propios de la ciencia política y de elementos puramente cinematográficos. Una vez establecida la definición, se desarrolla una

introducción histórico-crítica al desarrollo del cine político europeo. Un epígrafe que abarca el periodo temporal en que se desarrolla la obra de los dos autores a los que está dedicado el estudio. Se traza así una pequeña historia del cine político francés e italiano de los últimos cincuenta años, acotada por los conceptos manejados en el apartado anterior, relacionada con su contexto histórico sociopolítico y cinematográfico, y dividida en las siguientes etapas que la investigación toma como referencia: los antecedentes del cine político; el cine político posterior a Mayo del 68; el declive del cine político a finales de los años setenta; y las nuevas formas de cine político de las últimas dos décadas del siglo XX y la primera del siglo XXI.

En el tercer apartado, se procede a desarrollar el análisis de los casos ejemplares de los dos creadores concretos y de su obra, por lo que este se divide en dos grandes bloques. El primero está dedicado a Marco Bellocchio, y el segundo a Costa-Gavras. Aunque Costa-Gavras (1933) es mayor que Marco Bellocchio (1939), los dos cineastas estrenan su ópera prima en 1965, por lo que el criterio de ordenación de sus monografías es estrictamente alfabético.

En ambos bloques, se sigue un desarrollo cronológico de su trayectoria, partiendo de una introducción biográfica, y dividiendo su trayectoria filmográfica en capítulos acotados según películas o periodos creativos. La naturaleza de cada capítulo es variable en función del tema en cuestión y de la relevancia de las obras en un sentido político y cinematográfico. Este modo de organización del material responde a la doble intención de facilitar un estudio ordenado de la progresión creativa de los autores –y con ello de la transformación política de su obra–, al tiempo que la diversidad en la aproximación, permite detenerse con mayor intensidad en las obras políticas clave de cada uno de los autores, de las que se ofrece un exhaustivo análisis narrativo, completado por un análisis temático desde una perspectiva política.

En este sentido, se ha desarrollado un análisis secuencial extremadamente pormenorizado de varias de las obras de cada uno de los cineastas, atendiendo diferentes criterios, entre los que prima la intensidad política de su enfoque, en primer término, y su importancia histórica para el medio y para la obra del director, en segundo término. Es el caso de *Z* (*id.*, 1969); *La confesión* (*L'aveu*, 1970); *Estado de sitio* (*État de siège*, 1972) y *Desaparecido* (*Missing*, 1982) de Costa-Gavras; y de *Las manos en los bolsillos* (*I pugnì in tasca*, 1965); *Noticia de una violación en primera página* (*Sbatti il mostro in prima pagina*, 1972); *Marcha triunfal* (*Marcia trionfale*, 1976) y *Buenos días, noche* (*Buongiorno, notte*, 2003) de Marco Bellocchio.

En un segundo nivel, se encuentra el análisis narrativo amplio, pero no necesariamente secuencial de otros títulos de relevancia en la trayectoria de los autores, pero que por sus características diversas no necesariamente compartidas –una naturaleza política menos explícita, un tono satírico, de metáfora o de crónica que se preste menos a la desagregación secuencial, o una importancia comparativamente menor a la de los films anteriormente citados– reclaman otro tipo de análisis: *Sección especial* (*Section spéciale*, 1975); *Hanna K.* (*id.*, 1983); *El sendero de la traición* (*Betrayed*, 1988); *La caja de música* (*Music Box*, 1989); *La petite apocalypse* (1993); *Mad City* (1997); *Amén* (*Amen*, 2002); *Arcadia* (*Le couperet*, 2005); *Edén al oeste* (*Eden à l'Ouest*, 2009) y *El capital* (*Le capital*, 2012) de Costa-Gavras; y *China está cerca* (*La Cina è vicina*, 1967); *En el nombre del padre* (*Nel nome del padre*, 1972); *Locos de desatar* (*Matti da slegare*, 1975); *Sogni infranti –Ragionamenti e deliri* (1995); *La sonrisa de mi madre* (*L'ora della religione / Il sorriso di mia madre*, 2002); *Vincere* (*id.*, 2009) y *Bella addormentata* (2012).

Por último, en un tercer nivel de análisis, o más propiamente de comentario analítico se recogen las “fugas” políticas de los autores. Un corpus de obras indudablemente ideológicas, pero no explícitamente políticas, cuya importancia manifiesta, se explica precisamente en base a desarrollar el porqué del abandono político puntual de los cineastas. Un hecho que muestra las claves de la evolución y del declive del “cine político” en determinados periodos. Es el caso de las dos obras iniciales de Costa-Gavras, *Los raíles del crimen* (*Compartiment tueurs*, 1965); y *Sobra un hombre* (*Un homme de trop*, 1967); así como de *Una mujer singular* (*Clair de femme*, 1979); y *Consejo de familia* (*Conseil de famille*, 1986); y de la obra de Bellocchio desde *Il gabbiano* (1977) hasta *Il sogno della farfalla* (1994); a las que se suman obras como *El príncipe de Homburg* (*Il principe di Homburg*, 1997); o *Il regista di matrimoni* (2006) y *Sorelle Mai* (2010).

El cuarto apartado está dedicado a las conclusiones de la tesis doctoral. En este bloque se construye un discurso que resume las aportaciones del análisis a la luz de los presupuestos establecidos en la primera parte del estudio, en cuanto al objeto de estudio y a las hipótesis; y con el análisis sobre el concepto de cine político que se incluye en la segunda parte como elemento aglutinador de la reflexión sobre los autores.

Por último, se incluye una biofilmografía esquemática de los respectivos autores, y una relación completa de las fichas técnico-artísticas de sus obras, para que puedan servir como material didáctico. A ello se añade la bibliografía, que se ha dividido entre

las fuentes generales y las que hacen referencia específica a los autores estudiados y a sus obras. En las últimas páginas de este apartado aparecen una serie de índices en las que se incluyen, con la inclusión de los números de página en dónde son referidos, los nombres propios, las películas, las obras literarias y artísticas que son citadas en el cuerpo del texto de este trabajo.

1.5 METODOLOGÍA

Si en el planteamiento estructural de la investigación se articula una línea de trabajo que va de lo general a lo particular, a la hora de establecer la metodología, es necesario sostener un método de trabajo diferente, que parta de un núcleo central, atendido desde un determinado encuadre teórico, y vaya ampliando su campo de acción de forma progresiva.

Al tratarse éste de un estudio cinematográfico, parece lógico que ese núcleo central, y que por tanto, la fuente primaria a la que se recurra, sean las películas cinematográficas. Partiendo de este principio, el instrumento básico para acceder al objeto general de nuestras reflexiones son las obras fílmicas de los dos directores en cuestión abordados por nuestro análisis, en tanto que referentes sobre los que analizar una determinada temática cinematográfica muy acotada, pero también muy amplia.

Esto implica que dichos films se van a constituir en el foco principal de nuestra investigación, por lo que, sin perjuicio del uso abundante de fuentes complementarias, van a ser la base fundamental del estudio que nos ocupa.

Las fuentes complementarias o secundarias citadas abarcan tanto obras genéricas –teóricas o historiográficas– básicamente sobre cine, pero también sobre política o Historia de Europa; como monografías sobre los autores; así como el ingente material literario diverso –artículos, reseñas, estudios, análisis universitarios, etc– que su obra ha generado a lo largo de cincuenta años; a lo que se suma el crucial valor de las

referencias de determinadas páginas web como la sólida base de datos cinematográfica Internet Movie Data Base. A esta documentación se suman las múltiples fuentes videográficas existentes y complementarias a las obras: entrevistas con los autores, documentales, *making of*, etc.

Siempre que ha sido posible, se ha intentado acceder al visionado las fuentes primarias, es decir las películas de los autores, en su formato original, mediante la asistencia a su proyección pública en película de 35 mm. y pantalla grande. Un hecho que se ha visto favorecido por la celebración paralela de sendas retrospectivas a los autores objeto de nuestro estudio en España, tanto en la Filmoteca de Cataluña, como en la de Valencia; a lo que se han sumado ciclos parciales, como el que la Filmoteca Española, o el Círculo de Bellas Artes y la Universidad Carlos III de Madrid, han dedicado a la figura del escritor Jorge Semprún, estrecho colaborador de Costa-Gavras. A este hecho se ha sumado la feliz circunstancia de haber tenido la posibilidad de mantener entrevistas personales con los protagonistas de esta tesis. Costa-Gavras me recibió en su casa de París en octubre de 2013; Marco Bellocchio me concedió una entrevista en el marco del homenaje que le dedicó el Festival de Cine Italiano de Madrid en noviembre de 2013; Lou Castel, epítome de la interpretación del cine político europeo de los setenta y actor referencial en la obra de Bellocchio, conversó conmigo en junio de 2013, cuando presentaba su último film en España.

Los análisis prácticos están complementados por abundante información visual integrada en cada capítulo para facilitar la lectura comparativa de texto e imagen. Estos fotogramas corresponden a las copias disponibles de las películas, lo que puede hacer variar su calidad o plantear –al no existir edición de alguno de los films–, la imposibilidad de integrarlas.

Partiendo de esta base, formada por las propias obras fílmicas de Bellocchio y Gavras, el trabajo mantiene dos ejes que lo encuadran. Por un lado, se analizan los términos principales desde un punto de vista conceptual, poniendo en relación elementos pertenecientes al campo cinematográfico, por ejemplo la cuestión de “género” como campo divisorio de los temas, con otros del ámbito de la ciencia política. Por otro, se contextualiza el periodo, a través de un estudio histórico comparativo, principalmente cinematográfico, basado en la consulta y análisis de material bibliográfico, genérico y específico, de películas y documentos de la época, y otros materiales audiovisuales metacinematográficos, referidos a ella.

Este núcleo central de la investigación, que ocupa gran parte de la extensión del trabajo, responde a dos paradigmas metodológicos de las ciencias sociales: el estudio de caso, y el análisis comparativo. El estudio de caso, es un método clásico de evaluación cualitativa como “*examen completo o intenso de una faceta, cuestión (...) que tiene lugar en un marco geográfico a lo largo del tiempo*”¹. Nuestro trabajo, en ese aspecto, es un estudio de caso “*instrumental*”², puesto que sirve como medio de afianzar o demostrar una hipótesis o estado previo, y al mismo tiempo “*múltiple*”³, pues esa demostración o descripción cualitativa viene dada por estudios de caso correlativos, de autores y de películas, al emplear diversas obras cinematográficas singulares, pero susceptibles de ser integradas en un ámbito de producción creativa o en una realidad histórica superior.

El análisis comparativo de los estudios de caso se establece, siguiendo la definición clásica del sociólogo Arend Lijphart, como la “*utilización sistemática de observaciones extraídas de dos o más entidades (...) para examinar sus semejanzas y diferencias e indagar sobre las causas de estas*”⁴. Partiendo de esta idea, nuestra investigación parte de la puesta en común de los casos anteriores. Aquí es dónde tiene lugar la imbricación de la metodología cinematográfica propiamente dicha.

Para el estudio de los films, se ha seguido un procedimiento que complementa dos vías con los textos clásicos del análisis fílmico como base. Por un lado, se ha atendido principalmente, a los elementos estéticos y narrativos presentes en el soporte. Estos se han evaluado en sí mismos, desde una óptica eminentemente cinematográfica, atendiendo básicamente a la puesta en escena de la película, en el sentido que le da Noël Burch al hablar del *découpage* como “*la operación que consiste en descomponer una acción (relato) en planos (y en secuencias), de manera más o menos precisa, antes del rodaje*”⁵. En nuestro estudio, la opción se realizará a la inversa. Es decir, la “descomposición” del relato, en términos de plano y secuencia, vendrá dada *a posteriori*, sobre la película ya realizada.

¹ DENNY, J.P., "Locating the universals in lexical systems for spatial deixis", en FARKAS, D., JACOBSEN, W. y TODRYS, K. (Ed.), *Papers from the Parasession on the Lexicon*, Chicago Linguistics Society, Chicago, 1978, p. 370.

² STAKE, R. E., *Investigación con estudio de casos*, Morata, Madrid, 1995, pp. 1-2.

³ YIN, R. K., *Applications of Case Study Research*, SAGE, London, 1993, p. 24

⁴ LIJPHART, A., "Comparative Politics and the Comparative Method", *American Political Science Review*, 1971, nº 65, pp. 682-693.

⁵ BURCH, N., *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1972 (1969), p. 13.

Para esta tarea se han seguido algunos de los planteamientos de Francesco Casetti y Federico Di Chio en su obra *Cómo se analiza un film*⁶, en cuanto a la importancia de la organización del relato en términos de espacio y tiempo, personajes, acciones y cambios de situación, sonido e imagen, etc. También se emplea como base del análisis la obra de Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film*⁷, que contiene la interpretación de diferentes modelos de análisis cinematográfico.

Nuestro análisis comprende, siguiendo dicha clasificación y de forma primordial, tres acercamientos relacionados, respectivamente, con la narración: acción, tema y contenido; con la forma estética e instrumental, en cuanto a elementos presentes en el texto fílmico; y con la intertextualidad, al relacionarse con la historia y con otros elementos o acontecimientos de su entorno.

No obstante, frente a la división teórica de modelos analíticos y como Aumont y Marie subrayan: *“hay que afirmar aquí rotundamente que, tanto en el cine como en todas las producciones significantes, no existe contenido que sea independiente de la forma a través de la cual se expresa”*⁸. Por tanto, y en segundo lugar, debe tenerse en cuenta que la obra, siguiendo los planteamientos sociológicos citados en la página anterior, está en relación con un todo general, por lo que no puede aislarse en términos estéticos o narrativos, frente a lo expuesto por Casetti y Di Chio cuando abogan por *“afrontar estas imágenes y estos sonidos en sí mismos, sin pasar necesariamente por lo que constituye su entorno”*⁹.

Todo lo relativo a su contexto de producción, o a la labor de sus artífices, que son en sí mismos objeto de estudio, y desde luego, los componentes ideológicos, hechos históricos, políticos o sociales –ya que, no lo olvidemos, nuestra intención es hablar de cine político–, deben tenerse en cuenta para explicar esas mismas implicaciones –históricas, sociales y políticas– de la obra singular, o del conjunto de la producción cinematográfica.

Aumont y Marie lo resumen de la siguiente manera: *“La casi totalidad de los análisis de films (...) desconfiaban –y con razón– de los enfoques basados en el recurso a las fuentes o a las intenciones del equipo de realización, o en el discurso crítico estrictamente contemporáneo a la distribución del film. (...). Sin embargo, siempre es útil conocer bien el contexto de producción de una obra y la genealogía estética en la*

⁶ CASETTI, F. y DI CHIO, F., *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 2009.

⁷ AUMONT, J. y MARIE, M., *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 2002.

⁸ AUMONT, J. y MARIE, M. (2002), *op. cit.*, pp. 131-132.

⁹ CASETTI, F. y DI CHIO, F. (2009), *op. cit.*, p. 27.

cual pretende inscribirse”¹⁰. Esta idea debe tenerse en cuenta, sobre todo, cuando se trata de establecer una relación entre la obra y su contexto sociopolítico.

Los mismos autores se preguntan precisamente por la cuestión nuclear de nuestra investigación: “¿*Resulta posible, a través del análisis de obras concretas, revelar fenómenos históricos y definir, mediante la permanencia de ciertos rasgos, estilos fílmicos propios de épocas determinadas?*”¹¹. La respuesta, puesto que nos hallamos en la frontera artística del amplio ámbito cualitativo de las ciencias sociales, siempre será susceptible de matices; aunque de forma autónoma, puedan establecerse conclusiones lógicas de interrelación artística e histórica, en base a indicios singulares irrefutables.

¹⁰ AUMONT, J. y MARIE, M. (2002), *op. cit.*, p. 251.

¹¹ *Ibid.*, p. 250.

2. SEGUNDA PARTE: REFLEXIONES SOBRE EL CINE POLÍTICO.

2.1 EL CONCEPTO DE CINE POLÍTICO: IDEOLOGÍA, POLÍTICA Y GÉNERO

La relación entre el cine y la política es compleja. Se trata de una “*relación dinámica*”¹², que puede producirse en diferentes niveles. Esta relación implica una retroalimentación que se da en dos direcciones. En la primera, la política incide en el cine llegando a convertirse en la temática o el trasfondo de las obras o determinando sus contenidos o circunstancias de creación. En la segunda, el cine puede ejercer una influencia, de alcance más o menos intenso, sobre la propia política, por su impacto en la opinión pública. Algunos autores atribuyen una importancia notable al cine como motor de determinados cambios políticos y sociales, como James Combs cuando dice que: “*las películas han llegado a contribuir en el desarrollo de los comportamientos dentro del discurso social y político nacional*”¹³.

No obstante, para nuestro análisis, nos vamos a centrar en la primera de las direcciones mencionadas, ya que nuestro objeto de estudio es el cine y no la política. De este modo, nos fijaremos en particular en el primer supuesto, en el que la política se convierte en contenido del cine; aunque la presión que desde sus esferas se pueda ejercer en el proceso creativo adquiera puntual relevancia. Por otro lado, tampoco se

¹² COMBS, J., en COMBS, J. (Ed.), *Movies and Politics: The Dynamic Relationship*, Garland Publishing, Inc., New York-London, 1993.

¹³ COMBS, J. (1993), *op. cit.*, p. 4.

puede perder de vista el según supuesto, ya que los efectos que el cine genera en las sociedades, se convierten, en gran medida, en la demostración práctica de la naturaleza política de las obras

En un sentido general se puede decir que lo político se halla en el cine de modo intrínseco y permanente. Todos los elementos que conforman la realidad histórica y la producción artística e industrial que en ella se genera se desarrollan en un momento y en un espacio concreto. Este hecho da lugar a que las obras cinematográficas, comprendidas en la producción citada, pertenezcan a una época y hayan sido realizadas por individuos integrados en una sociedad determinada.

Para apoyar este razonamiento es útil la definición de política que hace Vallés, que la considera como la *“práctica o actividad colectiva, que los miembros de una comunidad llevan a cabo. La finalidad de esta actividad es regular conflictos entre grupos. Y su resultado es la adopción de decisiones que obligan –por la fuerza si es preciso– a los miembros de la comunidad”*¹⁴.

Esta definición genérica nos lleva a considerar que todos los miembros de la comunidad quedan obligados –en sentido coercitivo pero también de unión o relación– por la política. Los creadores –en tanto que pertenecen a la comunidad– y sus creaciones –en tanto que resultan productos de la misma– se ven afectados por la política como actividad reguladora de su entorno.

La conclusión lógica de esta premisa es que todas las obras cinematográficas están relacionadas con lo político en un nivel u otro. En su ensayo clásico sobre cine y política, Christian Zimmer concluye, utilizando una premisa poética *brechtiana*, que *“O todos los films son políticos. O ninguno”*. A lo que añade que *“pretender hacer creer que es posible una historia del cine político constituye una nueva trampa de la ideología, limitando lo político a un género e impidiendo esa visión totalizante que es, en realidad, la única verdadera (...)”*¹⁵. Guy Hennebelle establece igualmente que *“todo film (toda obra de arte), es necesariamente ‘política’ y ‘militante’ en la medida en la que refleja siempre, en un grado o en otro, una concepción dada del mundo en la que ‘milita’, reconociéndola o buscando disimularla”*¹⁶.

El paso siguiente sería establecer que esa conexión puede ser más o menos invisible, en función de si esa relación se encuentra en la estructura o en la

¹⁴ VALLÉS, J. M., *Ciencia Política. Una introducción*, Ariel, Barcelona, 2003, p. 18.

¹⁵ ZIMMER, C., *Cine y política*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1974, p. 306.

¹⁶ HENNEBELLE, G., “Cinéma Militant: ce qu’en parler veut dire”, en HENNEBELLE, G. (Ed.), “Cinema Militant”, *Cinéma d’Aujourd’Hui*, marzo-abril 1976, nº 5-6, p. 11.

superestructura de la obra. Diversos autores apoyan esta idea de que “*lo político está presente de una u otra manera en cualquier hecho cinematográfico*”¹⁷. Vincent Pinel lo manifiesta en los siguientes términos: “*Toda película es política, aunque enarbole con fuerza la bandera blanca del puro entretenimiento, por lo menos para quien se tome la molestia de descodificarla*”¹⁸. Lo que viene a significar que cualquier obra cinematográfica es susceptible de ser analizada desde una perspectiva política, porque de un modo u otro, contiene un discurso directa o indirectamente político, puesto que lo político impregna en el fondo cualquier comportamiento social. Cómo el mismo Zimmer explica “*Todo el cine puede llegar a ser releído políticamente y de hecho la crítica ha empezado ya esta tarea*”¹⁹.

Este tipo de aseveraciones, completamente ciertas en la lógica interna de sus premisas, resultan no obstante matizables para poder establecer un concepto útil y manejable de “cine político”, pero además porque la naturaleza del cine –de las películas, de su lenguaje– no implica automáticamente las connotaciones políticas o de otro tipo que se puedan extraer de ellas.

La única naturaleza verdaderamente intrínseca a la obra fílmica es la cinematográfica, es decir, la del lenguaje que le es propio. En este sentido, sí que ha de considerarse el hecho evidente de que cualquier lenguaje contiene una ideología –es decir, una lógica de ideas y conceptos–, por lo que el cine es inevitablemente ideológico. No obstante, resulta aventurado tratar los conceptos de ideología y de política como sinónimos intercambiables.

El cine es necesariamente ideológico pero no inevitablemente político, porque si bien cualquier film contendrá una determinada visión del mundo –una ideología–, consciente o inconsciente, directa o indirectamente –lo que implicaría la posibilidad de encontrar una vía para plantear un enfoque político sobre esa obra–, esto conduciría a una delimitación entre la asunción de esa plausible naturaleza política del cine, y la consideración de que cualquier obra sea considerada, de antemano, como una obra política. Es decir, el hecho de que un film pueda ser analizado desde el punto de vista político, no lo convierte en un film político. Dicen a este respecto Monterde, Selva y Solá que “*si bien todo film es político, puesto que tiene un papel y una interpretación*

¹⁷ URIS, P. 360° en torno al cine político, Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, Badajoz, 1999, p. 17.

¹⁸ PINEL, V., *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas y corrientes en el cine*, Ediciones Robinbook, Barcelona, 2009, p. 241.

¹⁹ ZIMMER, C. (1974), *op. cit.*, p. 284.

*política, lo cierto es que en el 'cine político' la política es el referente directo, de una forma explícita (como condensadora de la trama argumental) o implícita (como condensadora de la puesta en escena), en este último caso siguiendo la máxima de Godard de que 'no hay que hacer films políticos sino hacer cine políticamente'*²⁰.

Precisamente, de cara al objeto de estudio, y siguiendo esta matización previa, se hace necesaria una acotación algo más precisa que nos permita establecer unos límites asumibles para nuestro análisis. Con este objetivo, la pregunta que nos podemos hacer para ir delimitando un área de acción dentro de la inabarcable corpus audiovisual existente, es sí existe un género cinematográfico político propiamente dicho.

La clasificación por géneros es uno de los modelos tradicionales de organización de las películas a la hora de establecer un análisis histórico del medio cinematográfico. Dicho recurso, que tiene su origen en la literatura y en el teatro, sirve para los diversos estudios posteriores sobre cine, pero surge de las necesidades industriales de los productores cinematográficos. Como explica Pinel: “*La noción de género correspondía a una organización lógica que permitía (...) la eficacia de las condiciones de producción, del lanzamiento comercial y de la difusión*”²¹.

La época dorada de los géneros clásicos (*western*, musical, comedia, melodrama, *thriller*, etc.) tiene lugar en Hollywood, principalmente entre las décadas de los treinta y los sesenta, lo que se corresponde precisamente con el esplendor de esa industria férreamente organizada. Los géneros cinematográficos del Hollywood clásico se convierten en patrones culturales de referencia que se extienden a otros países, adaptándose según las circunstancias, y desdibujándose progresivamente con la llegada de la postmodernidad cinematográfica.

Algunos autores e historiadores consideran el cine político como un género cinematográfico –incluyéndolo, con algunos matices, en condiciones similares junto a géneros clásicos tan acotados como el *western* o el *thriller*–, en sus aproximaciones a la Historia del cine a partir de una división por género de las películas estudiadas.

Por ejemplo, García Seguí habla, en su aportación a la *Enciclopedia del Cine de Salvat*, de “*introducción al género político*”²², pero se desdice al devolvernos al debate anterior cuando cita a Christian Zimmer. Entre otros autores, Hernández Rubio en su

²⁰ MONTERDE, J. E., SELVA MASOLIVER, M. y SOLÁ ARGUIMBAU, A., *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid, 2001, p. 144.

²¹ PINEL, V. (2009), *op. cit.*, p. 35.

²² GARCÍA SEGUÍ, A., “El cine político” en *El cine. Enciclopedia Salvat del Séptimo Arte*, Salvat, Barcelona, 1980, vol. 6, p. 143.

obra *Las cien mejores películas del cine social y político* se refiere al cine político como género (integrando también el cine social) pero no establece unos límites claros ni una definición precisa. Se remite únicamente a su utilidad “*para conocer las circunstancias en que se desarrollaron determinados hechos de una comunidad o un país, la verdad de sus causas y de sus componentes humanos, equilibrando la versión oficial impuesta por los poderes públicos pertinentes, con frecuencia proclives a la manipulación de los mismos*”²³, dando con ello un cariz ideológico a su amplia descripción del género político.

Otros analistas, aun siendo conscientes del debate, se quedan a medio camino, como Pinel que se muestra ambiguo: “*Cabe preguntarse también si se trata de un género [el cine político] en el sentido estricto de la palabra o bien de un tema recurrente que inspiró de forma particular las producciones de los años sesenta y setenta. La pregunta queda abierta*”²⁴. Una cita que plantea a la perfección la cuestión abordada por nuestra investigación en este epígrafe.

En el polo opuesto, determinados autores opinan que el cine político no puede ser considerado un género. Zimmer, como ya ha sido mencionado, es categórico a este respecto, planteando “*un rechazo de cualquier tipo de clasificación racional dentro del ‘género’ o más exactamente de una totalidad que por el efecto mismo de esa clasificación, dejaría de ser totalidad*”²⁵. Uris se muestra en este sentido muy claro: “*el cine político no existe como género*”.²⁶

La conclusión de un abanico de opiniones tan plural, y especialmente ambiguas entre los defensores de la primera opción, es que el cine político no se puede considerar un género cinematográfico propiamente dicho, al menos de forma ortodoxa.

La definición oficial de género es amplia y vaga: “*En las artes, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y contenido*”²⁷. Según ella el cine político podría ser un género ya que participa de determinados rasgos comunes presentes en el contenido.

No obstante, aun siendo posible detectar unas características específicas de cine político, o de temática política en el contenido de la obra, existe una razón básica para

²³ HERNANDEZ RUBIO, J., *Las cien mejores películas del cine social y político*, Cacitel, Madrid, 2005, p. 3.

²⁴ PINEL, V. (2009), *op. cit.*, p. 241.

²⁵ ZIMMER, C., (1974), *op. cit.*, p. 306.

²⁶ URIS, P. (1999), *op. cit.*, p. 17.

²⁷ Voz “género” según la Real Academia Española en <http://www.rae.es/rae.html>. Consultada el 6 de octubre de 2012

no hablar de un género político: la imposibilidad de aislar dicha temática respecto de otros géneros cinematográficos.

Las obras cinematográficas pueden definirse dentro de un género de forma pura e indiscutible (*western*, comedia, terror, etc.), o situarse a caballo entre dos o más géneros en infinitud de combinaciones (*western* cómico, comedia bélica, etc.). Sin embargo para que podamos hablar de género, y no de subgénero o de temática, debe existir un corpus autónomo de películas identificables de forma independiente dentro de dicha categoría. En definitiva puede existir un *western* que no sea nada más que un *western*, con los rasgos, formales y de fondo, propios de su género, pero parece complejo encontrar un film político puro, sin que esos elementos formales o de contenido indiquen su adscripción a una categoría genérica tradicional que le sirve de coartada narrativa.

El problema de la consideración genérica del cine político surge precisamente a raíz de la aparición, a finales de los años sesenta, de un corpus de films convencionalmente denominados “films políticos” o de “género político” —aquellos objeto de estudio de esta tesis—, que aun englobándose en otros tipo de género pautado —habitualmente el *thriller*, pero no solo—, constituyen un nuevo modelo, singularizado precisamente en base a su contenido político.

La cuestión de la adscripción genérica entronca entonces con una fórmula popular para referirse a este tipo de films. No se trata tanto de que constituyan de forma pura un género —en tal caso podríamos hablar más bien de subgénero—, para lo cual las reflexiones previas siguen teniendo validez, pero es innegable el uso coloquial de esa acepción, que lleva a John J. Michalczyk a defender apasionadamente el nacimiento de un nuevo género a raíz del prototipo creado por Costa-Gavras con *Z*: “*Pronto otro género se añadió a las películas musicales, del oeste, románticas, de detectives, o de guerra producidas exhaustivamente por la fábrica de sueños de Hollywood. Para crear esta innovadora forma cinematográfica denominada thriller político o ficción política, el director debe plantar una semilla de política en un terreno tenso, dramático o lleno de acción*”²⁸. En el mismo sentido, Monterde, Selva y Solá hablan de “*un tipo de ficción filmica bautizada como ‘cine político’, cristalizada en su vertiente más comercial bajo*

²⁸ MICHALCZYK, J.J., *Costa-Gavras. The Political Fiction Film*, Associated University Presses y The Art Alliance Press, Filadelfia-Londres-Toronto, 1984, p. 11.

atributos próximos al género policiaco y bajo el carácter de ensayo político (y como tal con clara proyección histórica) en sus tendencias más rigurosas”²⁹.

Gérard Leblanc explica este fenómeno utilizando el condicional: *“Las películas con efectos políticos producidas en el marco de la institución cinematográfica (...), pueden constituir un género cinematográfico particular –el cine llamado ‘político’–, así como una politización de uno u otro género cinematográfico existente”³⁰.*

En este sentido resulta especialmente esclarecedora la definición que establece José Antonio Jiménez de las Heras sobre este cine político, a partir de su artículo dedicado precisamente al ejemplo que mejor ilustra esta corriente, de nuevo Z de Costa-Gavras: *“Esta denominación podría englobar a todas aquellas películas que, de una manera u otra, plantean una reflexión ideológica y/o política, independientemente del género al que se acojan; una definición necesariamente laxa para un género que toma carta de naturaleza como tal a partir de mediados de los sesenta, con la aparición de los cines nacionales y de los movimientos revolucionarios, pero que ya existía hibridado con otras estructuras genéricas”³¹.*

Siguiendo este razonamiento, y al margen como decíamos de la utilización convencional en ese periodo del concepto de género político, los elementos específicos del cine político se hallan siempre subordinados a estructuras propias de otros géneros, al margen de la importancia temática que adquieran dentro de los mismos.

No existen ejemplos de un cine político, por representativo que sea, que no se integre en una estructura de género más amplia. La demostración parcial de este hecho es que las películas habitualmente consideradas por diversos autores en múltiples obras, estudios y listas, como referentes del cine político se engloban al mismo tiempo dentro de algún género que presta sus rasgos o elementos definitorios al contenido político dominante.

Se podría establecer de este modo que lo político es siempre una adjetivación temática o de contenido de algún otro género establecido: comedia política, suspense político, melodrama político, etc., pero que no constituye un género cinematográfico por sí mismo. No obstante, nos encontramos, como se extrae del importante matiz introducido por esta reflexión de Jiménez de las Heras, con que si efectivamente no

²⁹ MONTERDE, J. E., SELVA MASOLIVER, M. y SOLÁ ARGUIMBAU, A. (2001), *op. cit.*, pp. 143-144.

³⁰ LEBLANC, G., “Cinéma et politique?”, en PRÉDAL, R., (Ed.) (1985), *op. cit.*, p. 39.

³¹ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J.A., “Dossier 50 obras maestras del cine europeo: Z”, *Dirigido por*, diciembre 2004, nº 340, p. 76.

podemos hablar objetivamente del cine político como género puro, si que se debe constatar la existencia de una corriente, “género” entre comillas, o subgénero, que aprovechando la estructura que le presta otro código de representación, plantea como nota característica de su naturaleza narrativa y temática el protagonismo de lo político.

Una tendencia que se desarrolla con especial intensidad entre comienzos y mediados de los sesenta –a partir básicamente de dos obras italianas de referencia, *Salvatore Giuliano* (*id.*, Francesco Rosi, 1962) y *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo, 1965)–, y que eclosiona definitivamente en 1969 a partir del film fundacional, ya citado, *Z* de Costa-Gavras, instaurando prácticamente un “género” reconocible, como analizaremos en los capítulos posteriores.

2.2 EL CINE POLÍTICO. UNA DEFINICIÓN.

Después de la reflexión previa, se procederá a continuación a establecer algunas claves de identificación del cine político necesarias para nuestro estudio. Dentro de lo que algunos estudiosos establecen como cine político, al margen ahora del debate sobre el género, destacan multiplicidad de definiciones más o menos concretas, clasificaciones, e incluso opiniones contrarias a la posibilidad de establecer un concepto claro de lo que es el cine político. ¿Qué es el cine político?

Christian Zimmer, siendo uno de los referentes en la materia, explica precisamente que resulta vano buscar una definición de cine político: *“Intentar una definición del film político sería fundamentalmente buscar la posibilidad de escribir una verdadera historia del cine (...), una historia política”*. Zimmer plantea en este sentido una acepción activa del cine político, en tanto que este solo existiría en la medida en que sea analizado desde esa perspectiva: *“El cine político solo es género en la medida en que se pretenda recuperarlo (...), solo puede explicarse y existir si el cine es ideológico. En el fondo, el género es esa figura abierta en la ideología, por dónde puede introducirse el elemento de la lectura política”*.

Esta contraposición entre lectura política de la ideología y temática política, y ya que Zimmer rechaza este último elemento como pista válida para reconocer un film político, le lleva a establecer, como ejemplo, la tesis de que resultan películas más

políticas los *westerns* de Howard Hawks, o los *thrillers* de Samuel Fuller, que las películas de argumento transparentemente político como, por ejemplo, *Tempestad sobre Washington* (*Advise and Consent*, Otto Preminger, 1962)³².

Junto a otros intentos clásicos de sistematizar el cine político como el de Bathélemy Amengual, que resultan un tanto limitados³³, destaca la clasificación hecha por John G. Cawelti³⁴, que nos servirá para ubicar nuestro estudio. Dicho autor habla de tres niveles de relación entre la política y el cine: las películas “*implícitamente políticas*”, las “*obviamente políticas*” y “*todas las demás*”, amplio grupo totalizador que vendría a constituirse en caso de considerar, como hemos hecho en el inicio de nuestra reflexión, que cualquier película puede tener una lectura política.

Siguiendo a Cawelti, los films “*implícitamente políticos*” son aquellos en que “*la historia puede ser romántica o de aventuras, pero el trasfondo es político o existen elementos políticos en el contexto*” y pone de ejemplo la película *Casablanca* (*id.*, Michael Curtiz, 1942). Es decir, la política ambienta el film, o está presente en el discurso de modo implícito, pero no lo determina temáticamente, puesto que elementos de otra índole afloran con más fuerza en la naturaleza de la película.

El segundo nivel –el de los films “*obviamente políticos*”– es el que nos interesa y en el que nos centraremos. Cawelti los define como aquellos en que “*la trama, los personajes o el tema tratan de cuestiones políticas*”. Esta categoría, se corresponde con lo que Pinel describe como película política que es la que “*trata de forma explícita del gobierno de la nación y del ejercicio del poder, de su conquista o de la denuncia de sus excesos*”³⁵.

Para entender de qué estamos hablando cuando nos referimos al cine político, entendido como cine “*obviamente político*” según la explicación de Cawelti³⁶, desarrollaremos el significado del concepto “política”, y así podremos establecer claramente sus límites. Para ello nos adentraremos sucintamente en el espacio teórico de la ciencia política, dejando momentáneamente al margen el ámbito del cine.

³² ZIMMER, C. (1974), *op. cit.*, pp. 284-285.

³³ Amengual distingue entre un “*cine insurreccional, marginal, paralelo, clandestino*” y un “*cine cívico*” que “*moviliza conciencias hacia problemas inmediatos de la realidad política y social, nacional e internacional*”. AMENGUAL, B., *Clefs pour le cinéma*, Seghers, Paris, 1977, p. 192.

³⁴ CAWELTI, J. G., “Who’s Running this Show? Ideology, Formula and Hegemony in American Film and TV”, en COMBS, J. (Ed.) (1993), *op. cit.*, p. 31.

³⁵ PINEL, V. (2009), *op. cit.*, p. 241.

³⁶ CAWELTI, J. G. (1993), *op. cit.*, p. 31.

La política, siguiendo al politólogo Josep Vallés³⁷, tiene tres dimensiones diferentes e interrelacionadas. En castellano se usa el mismo término genérico “política” para referirse a ellas. La distinción queda más clara si apelamos a la lengua inglesa que emplea tres vocablos distintos: *Polity*, *Politics* y *Policy*. El primero –*Polity*– hace referencia a la política entendida como estructura: “*el modo estable en que una comunidad determinada organiza sus actuaciones políticas (...) compuesto por instituciones y reglas*”³⁸. El segundo –*Politics*– se refiere a la política como proceso, es decir, la “*secuencia de conductas individuales y colectivas que se encadenan dinámicamente*”³⁹. Finalmente el tercero –*Policy*– atiende a la política como resultado, como el conjunto de “*respuestas, en forma de decisiones, [que] son el producto final de la política*”, como estructura y como proceso, “*destinado a regular las tensiones existentes en diferentes ámbitos de la vida colectiva*”⁴⁰. Esta definición tridimensional alumbra todos los espacios a los que puede uno referirse cuando habla científicamente de política.

En definitiva, si juntamos todas las piezas y volvemos a nuestro ámbito cinematográfico, podemos entender el cine político como aquel que incluye en su temática principal, bien sea en la trama o en los personajes, elementos referidos a la estructura, el proceso o el resultado de la actividad humana para organizar la sociedad. Dicha conclusión no deja de ser una ampliación lógica y precisada de la definición intuitiva de cine político, citada unos párrafos más arriba, que hacia Pinel.

Las películas por su estructura básicamente narrativa⁴¹ se centran de forma principal en las dos últimas dimensiones de la política. Pueden tratar los procesos de formación o renovación de las estructuras políticas, o las respuestas o efectos del sistema sobre los conflictos. Es más complicado, y quizá en el caso de hallar algún ejemplo sí que pudiese hablarse de un género político cinematográfico en sentido estricto, encontrar obras que se centren exclusivamente en la *Polity*, abordando temáticas estructurales, normativas o reglamentarias de forma única. Un caso singular

³⁷ VALLÉS, J.M. (2003), *op. cit.*, pp. 45-46.

³⁸ *Ibid.*, p. 45.

³⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁰ VALLÉS, J.M. (2003), *op. cit.*, p. 46.

⁴¹ “*Hegemónica*” según Aumont y Marie, en AUMONT, J. y MARIE, M., (2002), *op. cit.*, p. 129.

en este sentido podría haber sido el proyecto⁴², nunca llevado a cabo, de Sergei M. Eisenstein para adaptar al cine la obra de economía política *El capital* de Karl Marx.

A la definición establecida, no obstante, cabe hacerle una enmienda para integrar un modelo de cine político que respondiendo también a los presupuestos mantenidos de proceso, resultado y estructura, los mantiene en un espacio implícito pero evidente. Este tipo de obras políticas utilizan conscientemente un sistema metafórico, trasladando el discurso político a la superestructura ideológica, tratando el conflicto de forma alegórica. Es una fórmula –utilizada ocasionalmente por Marco Bellocchio por ejemplo en su ópera prima *Las manos en los bolsillos*– que suele articular un planteamiento dialéctico a partir de una historia alejada en principio del escenario protagonizado por los poderes o contrapoderes colectivos.

En general, y por la misma cuestión de la preponderancia, en términos cuantitativos, del cine netamente narrativo, suelen predominar las películas políticas referidas al proceso político, individual o colectivo. En este sentido, pueden darse películas políticas que hacen referencia a procesos políticos de muy diversa naturaleza: de corte revolucionario –por ejemplo, el cine de Sergei M. Eisenstein: *La huelga* (*Stachka*, 1924), *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) y *Octubre* (*Oktyabr*, 1927)–; rozando la acción bélica⁴³ –como en el caso de los films simétricos sobre la Guerra Fría, respectivamente desde la comedia o el drama, *Teléfono rojo ¿Volamos hacia Moscú?* (*Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Stanley Kubrick, 1964) y *Punto límite* (*Fail-Safe*, Sidney Lumet, 1964)–, o que simplemente aluden a los procedimientos democráticos más o menos rutinarios del sistema –por ejemplo, por citar dos “películas políticas” norteamericanas de referencia: *El político* (*All the King's Men*, Robert Rossen, 1949) y la ya citada *Tempestad sobre Washington* (*Advise and Consent*, Otto Preminger, 1962)–.

Desde el punto de vista de la historiografía cinematográfica, el cine político –una vez establecida su definición– ha estado siempre presente como reflejo de preocupación constante de los creadores y del público por la política, en particular por la acción política. Este proceso político –*Politics*– es el que, en definitiva, dando lugar a estructuras y resultados muy diferentes, acaba conformando el desarrollo y el devenir de

⁴² “(...) un proyecto que puede parecer descabellado y que solo se entiende precisamente desde esa perspectiva de investigación de un lenguaje puramente conceptual”, en MILLÁN, J.A.P., “Serguei Mijailovich Eisenstein (II)” en *Dirigido por*, octubre 1972, nº 59, p. 34.

⁴³ En definitiva, según la célebre cita del estratega Claus von Clausewitz, mencionada por uno de los personajes de *Teléfono rojo ¿Volamos hacia Moscú?* “La guerra es la continuación de la política por otros medios”. CLAUSEWITZ, C., *Arte y Ciencia de la guerra*, Grijalbo, México, 1972.

la Historia. Esto explica además que el cine político tenga una relación tan estrecha con la misma Historia; habiendo, en definitiva, “*desempeñado un papel de narrador histórico*”⁴⁴. De hecho, según Monterde, Selva y Solá, “*aquellas películas que no siendo históricas en cuanto su referente temático es contemporáneo a la realización del film*” terminan resultando finalmente aproximaciones históricas en tanto que “*la evidente proyección histórica de ese referente las hace difícilmente ajenas a una lectura como discurso histórico explícito*”⁴⁵. Un planteamiento que recoge el ejemplo del film bélico, pero también del cine político.

Precisamente al motivarse en los intereses de autores y espectadores, como una “*consecuencia lógica de poder responder al control ejercido por el Estado*”⁴⁶, el cine político suele presentarse estrechamente ligado a su época. Las películas políticas más representativas se refieren normalmente a hechos contemporáneos, sin perjuicio de la existencia de un cine histórico-político –del que Eisenstein es el caso ejemplar gracias a los films citados, pero también a *Alexander Nevsky* (*id.*, 1938) y a su díptico *Iván el terrible*⁴⁷–, que sin embargo suele emplear hechos del pasado como metáfora concreta alusiva a un tiempo presente, puesto que hablamos de un cine “*obviamente político*”, según la clasificación de Cawelti, y no de un cine simplemente histórico.

En este sentido, la cronología histórica del cine político se puede establecer siguiendo la progresión de la propia historia política mundial desde los orígenes del cine hasta la actualidad. Los grandes hitos históricos y políticos marcan las diferentes corrientes y tendencias, o simplemente explican la existencia del cine político de cada época. Si parece evidente que el cine es producto de su momento, es también lógico que el cine político se incluya, más que cualquier otro, en esta consideración.

En lo referido a nuestro objeto de estudio, y como ya se ha ido anticipando, el análisis aborda ese periodo específico que se sitúa en los años sesenta, con las revueltas del 68 como foco de referencia (que no necesariamente inspirador), en que la política es abordada desde el cine de un modo intensamente explícito, y a menudo divergente, siguiendo la propuesta de diferenciación aportada en síntesis por Amengual.

Dos grandes vías, con sus matices, plantean su aproximación a la política desde el medio cinematográfico, en un abrumador porcentaje desde posiciones progresistas y

⁴⁴ HERNANDEZ RUBIO, J. (2005), *op. cit.*, p. 8.

⁴⁵ MONTERDE, J. E., SELVA MASOLIVER, M. y SOLÁ ARGUIMBAU, A. (2001), *op. cit.*, p. 75.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁷ *Iván, el terrible* (*Ivan Groznyy*, 1944) e *Iván el terrible, la conjura de los Boyardos* (*Ivan Groznyy: Skazvtoroy / Boyarskiy zagovor*, 1946).

de izquierda, que basculan desde el compromiso democrático de cariz socialdemócrata, pasando por las posturas del entonces novedoso eurocomunismo, hasta llegar a propuestas más radicales que entroncan con el marxismo revolucionario o el anarquismo (particularmente en la segunda vía).

La primera de estas vías propone una simbiosis con el cine narrativo y de ficción, llamémosle “convencional” —el ejemplo sería claramente el “modelo Costa-Gavras”—, aprovechándose de los resortes del cine de género y de los cauces habituales de producción, distribución y exhibición. La segunda vía —que podría englobarse en el ámbito del cine militante y otras propuestas “rupturistas”, herederas directas del cine de propaganda de entreguerras, básicamente soviético— plantea una utilización directa y sin subterfugios del discurso, ensayando ocasionalmente una renovación del lenguaje.

Entre ambos modelos, a menudo irreconciliables y furibundamente opuestos (expresión que se canaliza a través de las numerosas publicaciones cinematográficas y políticas de la época), surgen algunas terceras vías en un panorama diverso y rico, que comienza a declinar al final de los años setenta, en el que el “cine político” se transforma, reconvirtiéndose a otras fórmulas acompasadas a los tiempos. En el siguiente capítulo estableceremos una visión pormenorizada de este fenómeno y de su evolución hasta la actualidad en dos de los países que más intensamente se desarrollan estas vías y características.

2.3. UNA MIRADA SOBRE EL CINE EUROPEO CONTEMPORÁNEO (1960-2013).

La década de los sesenta supone un punto de inflexión general en la Historia del cine que coincide –no casualmente– con el momento de mayor esplendor del cine político que se hace en Europa (y no solo en el continente, baste para ello detenerse en la moda *hollywoodiense* del *thriller* político). Este cambio estético y generacional se produce a ambos lados del Atlántico de forma consecutiva dando lugar a los nuevos cines –de la *nouvelle vague* francesa y el *nuovo cinema* italiano, pasando por el *free cinema*, el nuevo cine alemán y el cine independiente americano– que alumbran el nacimiento de la modernidad cinematográfica.

En la mayor parte de los países europeos cinematográficamente destacados surgen movimientos de renovación que rompen con los modelos industriales previos, o los transforman por completo. La relación paralela entre el nacimiento del cine moderno y el auge del cine político está motivada por una serie de causas diversas que conjugan el convulso contexto político y social de la época, derivado de una expansión económica sin precedentes, en el que se consolida el estado de bienestar y la sociedad de consumo, pero que también genera nuevos conflictos y tensiones.

El público, esencialmente el público más joven, cuya formación educativa es exponencialmente superior a la de las generaciones previas –hecho que incide en su perspectiva sociopolítica de modo absoluto– es atraído, precisamente por un nuevo tipo

de temas y enfoques cinematográficos, que pueden identificarse con muchas de las señas de identidad de los nuevos cines, punta de lanza de la modernidad. De la transformación de los planteamientos narrativos clásicos, como evolución del realismo y del neorrealismo, nace un cine más interesado por las historias subjetivas, que modifica el foco de atención temático.

Del mismo modo que el público, los propios autores jóvenes están mucho más politizados que sus predecesores. Frente a una formación técnica y experiencial, los nuevos cineastas emergen de entornos más intelectualizados, como el mundo de la crítica y la reflexión artística (ejemplo insigne de los *cahieristas* franceses); de la universidad –que también vive una transformación sustancial entre los años cincuenta y sesenta, ampliando sus tradicionales límites elitistas y abriendo el abanico de materias objeto de estudio, lo que implica en nuestro caso al cine–; o de las escuelas de cine que nacen en muchos países en estas mismas fechas.

Europa es el continente pionero, en el que tienen lugar los cambios de una forma más rápida y revolucionaria. El “nuevo cine político”, que no es sino una acotación específica, por su temática, de lo que constituiría el conjunto de la modernidad, se desarrolla primordialmente en dos países europeos: Italia y Francia; aunque algunas de las producciones contienen ya un germen de cierta internacionalización europeísta, bien por tratarse de coproducciones en las que se produce una intensa colaboración técnica y artística; y/o bien porque las temáticas de los films que exceden los márgenes locales de estos países aludiendo a conflictos políticos de mayor envergadura.

2.3.1 EL CINE POLÍTICO EN FRANCIA

El cine francés de los años cincuenta y sesenta está marcado indefectiblemente por la eclosión de la *nouvelle vague* a partir de 1958. Pero los aires de la revolución cinematográfica que supuso esta corriente venían sintiéndose con anterioridad, aunque fuera inicialmente en espacios colaterales a la propia creación cinematográfica de los que surgirían precisamente los autores de la *nueva ola*.

En este sentido, Francia se convirtió en los años cincuenta en el país pionero en lo referido a la creciente importancia de la crítica –el surgimiento de *Cahiers du Cinéma* en 1951– y la reflexión en torno al propio cine –pensemos en la publicación a partir de 1958 del ensayo fundacional *Qu’est-ce que le cinéma?* de André Bazin–, o la progresiva

importancia que otorga a la Cinémathèque Française, dirigida por Henri Langlois, o a la escuela profesional de cine IDHEC que se había creado al final de la Segunda Guerra Mundial. Sintomáticamente, en 1954, el entonces joven crítico François Truffaut, sienta las bases de una forma de ver el cine, a través de su artículo “Una cierta tendencia del cine francés” en *Cahiers du Cinéma*, estableciendo una descripción bastante despiadada del panorama cinematográfico francés del momento.

En ese panorama, coexistían pacíficamente una serie de modelos. El primero es el cine de “prestigio” –que Truffaut denomina despectivamente de *qualité*–, representado por una serie de directores –René Clément, Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, Yves Allégret, Marcel Carné en su decadencia, y con algunas salvedades el singular Henri-Georges Clouzot, o el veterano René Clair, retornado de Estados Unidos– que entregan obras ambiciosas y con pretensiones artísticas y psicológicas. El segundo modelo es un cine popular convencional cuya naturaleza –frente a la heterogeneidad temática del cine italiano– es básicamente dual: comedia y melodrama, al que se suman ocasionales films de aventuras sobre mitos nacionales o literarios, realizados por artesanos como Christian-Jacque o André Hunnebelle.

La tercera vía es la que representan algunos cineastas –veteranos o noveles– que serán precisamente los salvados por la nueva crítica de *Cahiers*, y los que sentarán ciertas bases sobre las que se edificará la vanguardia de los sesenta: Jean Renoir, Jacques Becker, Max Ophüls o Jacques Tati.

Desde el punto de vista de la industria, el cine francés no alcanza las cotas de producción del cine italiano, como se verá después, y de hecho mantiene en los años cincuenta una media de estrenos anuales –en torno a los 120, contando coproducciones– que pueden explicarse en parte, en base a las nuevas condiciones en que se desarrolla el comercio cinematográfico entre Estados Unidos y Francia a raíz del Plan Marshall, eliminándose la limitación a la exhibición de películas norteamericanas, algo que además de industrialmente, tendrá una influencia fundamental en el imaginario de los cineastas posteriores, tanto de la nueva ola como de Costa-Gavras, precisamente.

2.3.1.1 Los cambios económicos y políticos en Francia:

En un contexto marcado sintomáticamente por los problemas derivados de la descolonización, con los casos de Vietnam y Argelia como referencia, tiene lugar una

transformación del sistema político francés, que alumbró la V República el 5 de octubre de 1958.

Este nuevo modelo permite una formación de gobiernos más estable, y una ampliación de los poderes del presidente de la República, que pasa a detentar efectivamente el poder ejecutivo y cuyo mandato se amplía a siete años. Este sistema semipresidencialista prevé, a partir de una modificación electoral de 1962, la votación directa del Presidente por sufragio universal, lo que abre la posibilidad de la cohabitación de un gobierno –elegido por el Parlamento– de un signo político, con un Presidente de otro⁴⁸. Un cambio provocado por el regreso de Charles De Gaulle a la presidencia en ese mismo año.

Esta nueva política de *puissance*, está marcada por dos decisiones del Presidente De Gaulle, representativas del nuevo papel internacional que va a jugar Francia como eje del bloque occidental en el territorio continental: su acceso a la consideración de potencia nuclear, y su activo papel en la OTAN. Francia realiza su primer ensayo nuclear –Gerboise Bleue, en 1960– en el marco de la Guerra de Argelia; y en los años posteriores, De Gaulle evidencia una relativa independencia de Francia con respecto al bloque occidental, desmarcándose de las operaciones de la Alianza Atlántica en el Mediterráneo además de exigir la salida de las tropas de la misma del territorio francés.

Después de la guerra mundial, y de los posteriores conflictos de Indochina y de Argelia, Francia experimenta una transformación social, paralela pero diferente a la de otros países europeos, en la que no se produce un “desarrollismo” en el mismo sentido que en los países mediterráneos como Italia, sino una estabilización de las clases medias, y una industrialización paralela a la eclosión de una cultura de la modernidad, que la convierten, junto a los países suecos, en la avanzadilla de las libertades individuales y culturales, en lo referido por ejemplo a la revolución feminista o sexual.

Es un fenómeno relativamente circunscrito a Francia, y que se explica en parte, junto a la estabilidad y progreso económico sin precedentes, en el equilibrio tenso pero no crítico entre la perspectiva liberal e individualista propia de una potencia capitalista, y la importante presión ejercida desde la izquierda, a través de la presencia de los partidos, el Partido Comunista está notablemente implantado, aunque no tiene tanta fuerza como en Italia, y en particular por el papel de los sindicatos.

⁴⁸ La cohabitación se ha producido tres veces en Francia: en 1986 con François Mitterrand como presidente socialista y Jacques Chirac como primer ministro conservador; en 1993, con Mitterrand y Édouard Balladour como jefe de gobierno; y en 1995 con Jacques Chirac como presidente conservador y Lionel Jospin, como primer ministro socialista.

En este escenario general, la conflictividad política y social aumenta progresivamente durante los años sesenta, por los problemas derivados de la inmigración masiva que se produce –especialmente desde el Magreb–, y en particular por el *shock* extremo que supone la Guerra de Argelia, con sus efectos colaterales, como el terrorismo de la OAS.

Estas tensiones, unidas a una deriva autoritaria del Presidente De Gaulle, se canalizan a través de una efervescencia social sin precedentes, que tiene unas ramificaciones culturales especialmente activas. Su símbolo más visible, más por su fuerza icónica que por su influencia real a nivel concreto –en un sentido político–, son los acontecimientos de Mayo del 68.

Las revueltas marcan un punto de inflexión desde el punto de vista sociocultural, que abre determinadas sendas, al tiempo que se ve influida por el cambio cultural de los primeros sesenta con el asentamiento de la sociedad de consumo o la extensión de los movimientos contraculturales.

La insurrección de mayo, iniciada por las revueltas estudiantiles que comienzan en la Universidad de Nanterre, se extiende posteriormente a la Sorbona, y desemboca en una huelga general sin precedentes, seguida por más de nueve millones de personas, que paraliza el país durante una semana. Las calles son tomadas, estableciéndose barricadas, en una serie de protestas de diversa índole que se reproducen durante los meses de mayo y junio, especialmente en París.

El gobierno se vio fuertemente presionado por la amenaza de una revolución, pero controló con habilidad su represión, al tiempo que el Partido Comunista Francés, que se había sumado a las protestas, dispuso cualquier duda con respecto a la intención de tomar el poder de modo insurreccional. El presidente De Gaulle aguantó, y convocó elecciones legislativas anticipadas a finales de junio, que dieron una victoria reforzada a su partido –la Unión de Demócratas por la República, UDR– que obtuvo el 38% de los sufragios, al tiempo que el socialismo de Mitterrand –Federación de la Izquierda Democrática y Socialista (FGDS), perdía un tercio de los diputados, y el Partido Comunista, la mitad de escaños.

La radicalización de la izquierda de Mayo, ajena a la canalización de sus posturas a través de los partidos tradicionales en el sistema vigente, procuró un vacío de poder representativo a los grupos parlamentarios de izquierda y centro-izquierda, que basculó porcentualmente a favor del *gaullismo* y la derecha, apoyada masivamente por las capas sociales asustadas por la revuelta.

Al margen de estos resultados políticos, Mayo del 68 se convirtió en el símbolo de la transformación moral y social de la población francesa de posguerra, representando el salto cultural que se había producido en el país entre los años cincuenta, y la modernidad constituida por los años sesenta y la década de los setenta.

2.3.1.2 Antecedentes para un cine político francés:

Frente al caso italiano en el que el neorrealismo sienta las bases para un cine posterior con conciencia sociopolítica, bien de modo directo, o integrado en los diversos géneros, como en el caso de la *commedia all'italiana*, el cine francés de los años cincuenta apenas contiene una impronta política, y de ningún modo puede hallarse en el cine convencional o popular. François Poulle explica este fenómeno en base a que “*no se encuentra en Francia –como en USA, URSS o incluso en las naciones medias como Italia– una tradición de gran cine político en continuidad con la pintura o el teatro político*”⁴⁹.

Incluso algunos cineastas de tradición realista, como Jean Renoir, retornado ya de su periplo americano, abandona los temas sociales y políticos de otras etapas – pensemos en *La vie est à nous* (1936), *La Marsellesa* (*La Marseillaise*, 1938), o su film americano *The Southerner* (1945)– para decantarse por un cine completamente alejado de esas preocupaciones . Esta atmósfera es certificada por Román Gubern en base al caso concreto de uno de los films franceses más populares de la posguerra: “*A pesar del coro de alabanzas que levanta Juegos prohibidos [Jeux interdits, René Clément, 1952; film de ecos neorrealistas, pero sobre todo poético, sobre la infancia durante la guerra], el clima francés no parece propicio al cine de polémica y de denuncia (...)*”⁵⁰.

La politización cinematográfica, con las excepciones de *qualité* y artificio que representa el “cine de tesis” de André Cayatte –*No matarás* (*Nous sommes tous des assassins*, 1952), alegato contra la pena de muerte; o *Justicia cumplida* (*Justice est faite*, 1950), sobre la eutanasia–, ha de buscarse en los márgenes de la industria, y a menudo surgidas en el ámbito del cine militante, al albur del conflicto argelino. “*Es la guerra de Argelia la que, antes de la explosión del 1968, le había dado un nuevo impulso al cine*

⁴⁹ POULLE, F., “Le cinema politique de grande audience, autopsie d’un prototype”, en PRÉDAL, R. (Coord.), *Le cinema de Costa-Gavras. Dossier Cinémaction*, Les Editions du Cerf, Paris, 1985, p. 24.

⁵⁰ GUBERN, R., *Historia del cine*, Editorial Lumen, Barcelona, 2006, p. 311.

militante en Francia (reforzado a partir de los años 60 por la irrupción de las técnicas ligeras del cine directo)”⁵¹.

Entre estas obras pueden destacarse algunas piezas críticas con el colonialismo realizadas por René Vautier: *Afrique 50*, *Vivent les dockers*, que narra la revuelta de los estibadores de Bretaña, opuestos a cargar las armas para el ejército de Indochina, o *Algérie en flammes* (1958), documental sobre el FLN argelino filmado en plena Guerra de Argelia, a los que se suman los esfuerzos de cineastas como Paul Carpita, autor de cortometrajes militantes desde 1946.

Un ejemplo remarcable es el documental, durante mucho tiempo censurado en Francia, *Les statues meurent aussi* (Alain Resnais y Chris Marker, 1953), dirigida, como puede verse, por dos autores muy significativos del cine político francés, (y con estrecha relación posterior, artística y personal, con Costa-Gavras). El cortometraje gira en torno a la denuncia del colonialismo y el etnocentrismo a partir del análisis de la apropiación de obras de arte africanas por la cultura europea, y la banalización de su valor artístico. Partiendo de un enfoque casi antropológico, la obra concluye con una profunda carga crítica contra el racismo. Ambos autores volverían a colaborar en el célebre documental de Resnais, del que Marker fue asistente, *Nuit et brouillard* (1955), sobre los campos de concentración nazis.

Precisamente Chris Marker, uno de los cineastas políticos franceses de mayor relevancia, paralelo pero desvinculado de la *nouvelle vague*, adscrito más bien al grupo de la *rive gauche*, que formaría junto a Resnais y Agnès Varda, había dio síntomas de una visión política prematura en sus *documentales subjetivos* de los años cincuenta *Dimanche à Pekin* (1956) y *Lettre de Siberia* (1957), reflexiones respectivas en torno al comunismo chino y al soviético, a las que se suman *Description d'un combat* (1960), sobre el conflicto israelí; *¡Cuba, sí!* (1961), filmado con posterioridad a la revolución castrista; y *Le joli Mai* (1962), con un comentario en *off* de Yves Montand, que acompaña la encuesta *verité* entre parisinos preguntados tanto por cuestiones filosóficas como por política.

⁵¹ HENNEBELLE, G. (Ed.) (1976), *op. cit.*, p. 24.

2.3.1.3 La *nouvelle vague* y la política:

Frente al caso italiano, la irrupción del nuevo cine francés no es paralela a la politización de la cinematografía nacional. Una politización que, cuando llegue, no se dará además en la misma intensidad y amplitud que en Italia.

La *nouvelle vague* tiene una influencia internacional e histórica mucho mayor que el *nuovo cinema* italiano a la hora de sentar las bases de la modernidad cinematográfica, pero la incidencia sociopolítica de su temática es menor. La ausencia de un pasado traumático propio –la guerra e incluso el episodio de Vichy se vivió en Francia de un modo muy diferente a la experiencia fascista–, y las diferencias estructurales en cuanto al debate partidista en democracia, a lo que se une una menor incidencia del Partido Comunista, pueden explicar el mayor desinterés de algunos de los principales representantes del movimiento de renovación –François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette–, más interesados por el propio cine, y menos por la política, o por el aspecto de denuncia y de compromiso de sus films.

El prolífico Chabrol, por ejemplo, toca puntualmente la temática política cuando intensifica en ese sentido su habitual ironía crítica hacia la burguesía, casi siempre describiendo las malversaciones de los poderes municipales en *Relaciones sangrientas* (*Les noces rouges*, 1972); o mucho después en *La flor del mal* (*La fleur du mal*, 2003); y *Borrachera de poder* (*L'ivresse du pouvoir*, 2006), en esta última tratando el enfrentamiento entre una jueza honesta y el mundo de las grandes corporaciones. También en *Nada* (1974), protagonizada por Lou Castel, narra la acción terrorista de un grupo anarquista de extrema izquierda que se llama precisamente “Nada”. Por su parte, Rohmer tiene una incursión en lo político, sin abandonar su personal estilo, en *El árbol, el alcalde y la mediateca* (*L'arbre, le maire et la médiathèque*, 1993), amable relato de la obsesión de un regidor socialista por construir un complejo cultural en un terreno en donde está plantado un árbol centenario. No obstante, estos ejemplos citados se encuentran ya muy lejos de los fervores iniciales de la nueva ola.

La excepción evidente en este sentido es Jean-Luc Godard, cuya obra se pliega progresivamente a su militancia política, mientras al mismo tiempo su grado de experimentalidad y ruptura de la narración se afianza: *La chinaise* (1967) es quizá el ejemplo más significativo de su obra pre-68; un film de espíritu declaradamente maoísta, y que anticipa en su atmósfera los sucesos del año siguiente.

2.3.1.4 El cine político francés antes de 1968:

Dentro de lo que podría considerarse la nueva ola, o al menos en sus aledaños, y complementando la aportación de Godard, pueden citarse algunos intentos menores de realizar un cine político: *Tu ne tueras point* (Claude Autant-Lara, 1961); *Adieu Philippine* (Jacques Rozier, 1962); *La belle vie* (Robert Enrico, 1962); los tres sobre el problema colonial y del alistamiento afectando a los protagonistas; o *Combat dans l'île* (Alain Cavalier, 1962), la trasposición de una historia melodramática típicamente decimonónica a la Francia contemporánea, camuflando una historia bastante delirante (con terrorismo, aborto, vida campestre y duelo final) en un estilo *nouvelle vague* de *qualité* y con fondo político, pues el protagonista, Jean Louis Trintignant, es miembro de la OAS. Como apunta Patricia Bádenes, “*Si bien la nouvelle vague fue muy criticada por su apoliticismo, la obra de Alain Cavalier representó la excepción de la regla. En esta película [Combat dans l'île] (...) se oponen dos visiones del mundo: la de un joven fascista y la de un intelectual de izquierdas*”⁵². También a Cavalier se debe *La muerte no deserta* (*L'insoumis*, 1964), en la que Alain Delon encarna a un soldado desertor del ejército durante la guerra de Argelia.

Mención aparte, por no inscribirse exactamente en la *nouvelle vague*, pero sobre todo por la importancia de sus aportaciones, merece Alain Resnais, que tanto con *Muriel* (1963), como especialmente con *La guerra ha terminado* (*La guerre est finie*, 1965), en la que el guionista español Jorge Semprún plasma su autobiografía y sus fantasmas políticos, narrando la historia de un militante comunista español (Yves Montand) exiliado en Francia y desencantado con el partido. “*Fue una de las raras ocasiones en el cine francés de ficción, dónde no sólo se tocaba la política, sino que los personajes de ficción estaban implicados totalmente, vitalmente, en la vida militante. En otros países, Italia, Estados Unidos, la URSS, había un cine político. En Francia, era nuevo*”⁵³. Además de su valor singular y de obra de vanguardia abriendo la brecha política, el film contiene la primera colaboración, entre dos de los puntales de los primeros films de Costa-Gavras, el guionista Semprún, y el intérprete Montand. Un título que abre la veta para la politización cinematográfica definitiva de sus artífices y

⁵² BÁDENES, P., “*Le combat dans l'île*”, *Filmoteca Española*, abril 2012.

⁵³ Jorge Semprún a François Poulle, en POULLE, F., “*Militantisme et cinéma: la vérité au-dessus des partis*”, en PRÉDAL, R. (Ed) (1985), *op. cit.*, pp. 90-91.

de un núcleo de relaciones artísticas en el que se hayan también el propio Gavras, Chris Marker, Yves Boisset o Alain Corneau.

Otros títulos del periodo en que puede reseñarse un carácter político explícito son *Hamida* (Jean Michaud-Mailland, 1962), una historia de inmigración sobre los denominados *pieds noirs*; y *O Salto* (Christian de Chalonge, 1967), que denuncia el origen de las condiciones de explotación de los trabajadores portugueses en Francia.

2.3.1.5 El cine político francés después de 1968:

Dos hechos de distinta importancia provocan un punto de inflexión en la hasta entonces exigua producción de cine político francés, poniendo de moda las obras de denuncia, o con contenido ideológico como base primordial de su razón de ser. Al margen se sitúa el cine militante no comercial, que también se ve lógicamente influido por el primero de estos acontecimientos.

Este primer hito es el estallido de las revueltas de mayo del 68, cuyos efectos se hacen notar de forma muy intensa en el mundo del cine. El segundo es el éxito descomunal del film *Z* (*id.*, Costa-Gavras, 1969), cuya fórmula –como veremos con profundidad en el amplio capítulo dedicado al film– se convierte en un modelo fundacional a la hora de realizar cine político. Dice François Poulle con respecto a este último punto: “*Si ha habido en Francia numerosos cineastas politizados pero no cine político es sin duda (...) porque la reflexión sobre la sociedad civil y la nación hasta una época reciente –la de Z justamente– brilla por su ausencia*”⁵⁴. Este incremento notable de la politización cinematográfica tiene ideológicamente una adscripción abrumadoramente mayoritaria de izquierdas, basculando desde una militancia radical en la órbita de grupos marxistas o anarquistas, hasta el centro-izquierda socialista, pasando por el oficialismo comunista. Cómo explica irónicamente Prédal, “*es verdad que no existe prácticamente en Francia un cine abiertamente de derechas, salvo sin duda el de*

⁵⁴ POULLE, F. (1985), *op. cit.*, p. 25.

[Pierre] Schoendoerffer⁵⁵, pero ese no interesa verdaderamente, más que a los militares”⁵⁶.

El cine militante y las vanguardias del 68:

La especial incidencia de mayo de 1968 en el cine francés se deja sentir desde el mismo día en que se producen las primeras manifestaciones en París. El Festival de Cannes, que se está celebrando en el mismo periodo, es boicoteado por una serie de directores, liderados por Jean-Luc Godard, que interrumpen las proyecciones, y en París, diversos cines son ocupados por los “revolucionarios”, y pasan a exhibir films de propaganda realizados sobre la marcha. Al mismo tiempo, el 17 de mayo de 1968, en la Escuela de fotografía y de cine de la calle Vaugirard, un colectivo de cineastas –casi mil quinientos profesionales a lo largo de los más de quince días que duró la experiencia, desarrollada después en Suresnes, a las afueras de París– celebran *les “États Généraux du Cinéma”* (“Estados Generales del Cine”), que consisten en una serie de conversaciones y debates teóricos sobre el rumbo ideológico que debía seguir el cine francés. El manifiesto, incluido en el tercer número de la revista de inminente creación *Les États généraux du cinéma*, comienza del siguiente modo: “*Para realizar una ruptura ideológica con el cine burgués, nos pronunciamos a favor de la utilización de las películas como arma política. ¿Cómo puede ser una película un arma política? – Puede dar información que la prensa burguesa escrita y hablada ignora deliberadamente (huelgas locales, despidos, lucha revolucionaria en todos los países). –Puede ayudar a analizar los mecanismos del sistema capitalista con el fin de revelar sus contradicciones y ayudar a combatirlas. –Puede servir para popularizar, comprender, y sacar enseñanzas de todas las formas de lucha revolucionaria, completando en todos estos casos una función crítica y movilizadora*”⁵⁷.

Esta iniciativa ambiciosa y poco concreta termina resultando baldía, tanto en el sentido político como en el cinematográfico, pero entronca con el estado de excitación

⁵⁵ Pierre Schoendoerffer fue un director y escritor que trata en la mayor parte de sus obras, de ficción pero sobre todo documentales, el tema de la guerra y del conflicto de Indochina, en la que participó como soldado.

⁵⁶ PRÉDAL, R., “Le système Costa-Gavras”, en PRÉDAL, R. (Ed.), *Le cinema de Costa-Gavras. Dossier Cinémaction*, Les Editions du Cerf, Paris, 1985, p. 19.

⁵⁷ Manifiesto de los “*États Généraux du Cinéma*”, publicado en *Les États généraux du cinéma*, 1968, n° 3, citado en HENNEBELLE, G. (Ed.) (1976), *op. cit.*, p. 31.

política general, al que se suman las tensiones ocurridas en la Cinémathèque en torno al *affaire* Langlois (la presión a favor y en contra del célebre director de la institución), o el posicionamiento radical de muchos cineastas o publicaciones, como los *Cahiers*.

Una toma de postura demostrada por el significativo editorial de la revista del número de junio-julio de 1968: “(...) *en todas las categorías profesionales del cine reina una misma voluntad: transformar el ‘sistema’, las condiciones por las que el cine en Francia se ha encerrado hasta encontrarse desligado de toda la realidad social y política. Y no solamente los États Généraux han atacado los problemas del cine, además han mostrado, por la huelga de los técnicos y obreros de la producción, por su participación en los desfiles y manifestaciones, que su acción tiene el mismo sentido que la de los estudiantes y los trabajadores, con la que está en solidaridad*”⁵⁸.

El cine político del periodo, siguiendo la clasificación que establece sobre la marcha Guy Hennebelle⁵⁹, sigue tres vías (aunque puede resumirse en las dos aludidas en el capítulo dedicado al concepto del cine político). “*La primera, la más interesante y las más prolífica*” –dice Hennebelle– “*es la del cine militante. Cineastas de la avanzadilla ideológica, tanto profesionales como no profesionales, dándose cuenta de que no era posible realizar películas sobre la realidad social, económica y política en nuestra bella democracia liberal, empiezan a trabajar fuera del sistema de producción y distribución establecido*”.

El segundo tipo, cercano en espíritu al cine militante, es definido por Hennebelle como “*telqueliano*” en el que incluye a Jean-Luc Godard o Jean-Marie Straub y del que dice que “*ha sido incapaz de responder concretamente a las necesidades de la mayoría de los espectadores franceses politizados, ahogándose en su propio formalismo, intelectualismo y ultraizquierdismo*”. El tercero es literalmente en palabras del autor el “*cine de la serie Z o películas Z*”. La clasificación de Hennebelle reduccionista –como todas–, sirve muy bien no obstante, para plantear un recorrido por la producción del “cine político” francés a partir de 1968.

El cine militante que surge en este periodo, siguiendo la división hecha por François Poulle, historiador del cine político francés⁶⁰, tiene un primer modelo en las obras de signo documental que pretenden simplemente captar la realidad con espíritu

⁵⁸ Editorial de Cahiers du cinéma, citado en BAECQUE, A., *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue. Tome II: Cinéma, tours détours, 1959-1981*, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1991, p. 186.

⁵⁹ HENNEBELLE, G., “Z Movies or What Hath Costa-Gavras Wrought?”, *Cineaste*, 1974, vol. VI, n° 2, pp. 28-29.

⁶⁰ POULLE, F. (1985), *op. cit.*, p. 27.

“espontaneista”. En este sentido y al margen de lo complejo de ese objetivo planteado se trata de “*ser rápido, efímero, lo más simultáneo posible*”. El ejemplo citado es *La reprise du travail aux usines Wonder* (Jacques Willemont, 1968).

Por el contrario, los cineastas “dogmáticos” no buscan como en el film citado una filmación mecanicista, sino un acto expreso en la tradición del cine de propaganda soviético. Poulle cita como ejemplo *Oser lutter, oser vaincre* (Jean-Pierre Thorn, 1968), que filma con esa voluntad descrita las huelgas de la fábrica Renault en mayo.

Uno de los cineastas más activos en este sentido es el apenas veinteañero Philippe Garrel, que filma las revueltas estudiantiles y obreras; y uno de los films más destacados es *Détruisez-vous* (Serge Bard, 1969), que documenta los hechos con un espíritu que bebe de Brecht y de Godard, e incluso emulando el tipo de reflexión política de la obra de Andrzej Wajda. Por su parte Resnais, Jean Rouch y Jacques Doillon realizan los diferentes episodios de *L'an 01* (1972), cuyos *sketches* críticos, cuando no destructivos, remiten al espíritu de la revuelta.

Dos de los cineastas de primera línea más influidos por la corriente sesentayochista son Jean-Luc Godard y Chris Marker. Godard cuyo interés por el cine ideológico se había puesto ya de manifiesto en los años previos, se radicaliza y dirige diversos títulos de exacerbada militancia y significado un tanto hermético: el corto sobre mayo *Film-Tract n° 1968* (1968); *Un film comme les autres* (1968), ambientada en una fábrica de automóviles en la que los obreros mantienen discusiones sobre la revolución; o *Le gai savoir* (1969), con múltiples referencias a las revueltas y a Vietnam.

La cumbre de su compromiso maoísta llega cuando junto con otros cineastas de la misma ideología forma un colectivo denominado Grupo Dziga Vertov (constituido principalmente por Godard, más Jean-Pierre Gorin y Gérard Martin), que firma una serie de títulos de asfixiante mensaje propagandístico y escaso valor fílmico: el documental *Pravda* (1970); *Le vent de l'est* (1970), con Gian Maria Volonté y guión de Daniel Cohn-Bendit, líder juvenil de mayo del 68 y Sergio Bazzini, luego colaborador de Bellocchio; *Vladimir et Rosa* (1971); *Lotte in Italia* (1971); y el documental *Ici et ailleurs* (1976). Tras su experiencia colectiva, Godard –sin abandonar sus planteamientos narrativos no convencionales– filma algunas otras obras con sentido político, entre los que destaca *Todo va bien* (*Tout va bien*, 1972); y también *Numéro deux* (1975) o *Comment ça va?* (1979), co-realizado con Anne-Marie Miéville. Otro insigne representante de la *nueva ola*, Jacques Rivette dirige junto a Suzanne Schiffman, la asistente habitual de Truffaut, *Out 1, noli me tangere* (1971), obra mastodónica –de

mas de diez horas– sobre la decadencia de la utopía sesentayochista y su deriva terrorista.

Chris Marker, después de su obra previa ya citada, inicia una etapa militante, precisamente a la luz de los acontecimientos de mayo. Una de las principales obras en las que colabora, como coordinador, es *Loin du Vietnam* (1967), un film colectivo con episodios de Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Alain Resnais, Claude Lelouch, Joris Ivens –que también realiza sobre un tema similar *Le peuple et ses fusils*, 1969– y William Klein, que incluye metraje filmado en Vietnam, registrado por Michèle Ray, la compañera y luego esposa de Costa-Gavras. Marker encadena múltiples films de militancia en este periodo *À bientôt j'espère* (1967), sobre una huelga obrera en Besançon, que deriva en una experiencia colectiva cuando Marker provee a los obreros de medios para filmar dando origen al colectivo Medvedkine. Bajo el colectivo SLON (Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles), Marker realiza en los años siguientes diversos cortometrajes de *contrainformación* agrupados en la serie *On vous parle de...* de la que forma parte *On vous parle de... Prague: Le deuxième procès d'Artur London, making of* de *La confesión* (*L'aveu*, 1970), de Costa-Gavras, entre otros episodios dedicados a Brasil, a Chile o a Cuba. Otros films colectivos y militantes de este periodo son *Classe de lutte* (1968), la serie *Ciné-tracts* (1968), compuesta de microcortos de 1 a 3 minutos; o *Die Kamera in der Fabrik*, entre otros muchos. Especialmente importante, y punto culminante de su obra militante, es *Le fond de l'air est rouge* (1977), obra de tres horas que se centra en la evolución y decadencia de los movimientos de izquierda, desde las esperanzas y la revuelta del 68, pasando por la Primavera de Praga y el golpe de Pinochet, y en el que participan como narradores Yves Montand, Simone Signoret o Jorge Semprún.

Otros films políticos llamativos surgidos a la sombra del 68 son *Dix-septième parallèle* (1967) y *Le ciel, la terre* (1969), del legendario documentalista Joris Ivens; o *Elise ou la vraie vie* (Michel Drach, 1969). Con otro espíritu completamente diferente al de todo el corpus citado, en la línea de una comercialidad melodramática y no exenta de oportunismo, André Cayatte filma *Los caminos prohibidos de Katmandú* (*Les chemins de Katmandou*, 1969), cuya base argumental es el desencanto que sufre el protagonista tras la frustración de mayo, y su subsiguiente viaje a Oriente; o en la misma línea acartonada y académica *La liberté en croupe* (Edouard Molinaro, 1970), sobre un joven burgués desencantado de la revuelta del 68 que se enamora de una revolucionaria.

La ficción política de amplio consumo:

El otro factor de politización del cine francés es el efecto causado por Z de Costa-Gavras. Su éxito de público y de acogida en general (a lo que se suman los premios en Hollywood y en Cannes) –pese al rechazo de la crítica más ortodoxa– provocan un pequeño aluvión de imitaciones.

La alargada sombra de Z lleva al crítico Guy Hennebelle acuñar la denominación sarcástica de *Z-movies* para este tipo de films, reformulada posteriormente por René Prédal como el *sistema Costa-Gavras* o llamada por James Monaco *síndrome Costa-Gavras*. Gérard Camy resume el fenómeno: “*Retomando los elementos formales próximos a la tradición hollywoodiense y de una cierta ‘qualité française’, ese cine se centraba en el problemas concretos y encontraba rápidamente un eco poderoso en el público francés*”⁶¹.

Siguiendo el modelo resumido en la cita se puede hallar un tipo de films que no tienen una formulación revolucionaria ni en lo formal ni en su contenido, y que emplean los resortes del género convencional y de las estructuras cinematográficas aceptadas siempre con diversos matices. Este tipo de ficciones políticas, dice Camy, “*no atacan los fundamentos del sistema político, económico o social que reina en Francia sino sus excesos*”⁶². El mismo Camy, que se apresta a defender esta modalidad, frente a los ataques sistemáticos de un determinado entorno crítico muy beligerante, mantiene que este tipo de cine alcanza un valor ético sustancial, al proponer una reflexión sobre la política contemporánea, por limitada que sea según los casos, en comparación con el cine comercial “apolítico”. No obstante, el autor tampoco se ve capaz de diferenciar entre este pequeño aluvión de obras y cineastas, a aquellos que muestran “*la sinceridad de las intenciones*”, la honestidad de las propuestas políticas, y aquellos otros cuya voluntad real es la de apuntarse al filón económico a partir del éxito de este “*nuevo género*”.

Dentro de esta modalidad se pueden citar, principalmente, otros títulos del mismo Costa-Gavras como *La confesión* (*L’aveu*, 1970) o *Estado de sitio* (*État de siège*, 1972), o los de su alumno más aventajado, Yves Boisset, que ya en *Los secuaces* (*Le saut de l’ange*, 1971), plasma una sucia campaña electoral, apadrinada por los clanes

⁶¹ CAMY, G., “Le cinéma politique ‘grand public’ en France”, en PRÉDAL, R. (Ed.) (1985), *op. cit.*, p. 125.

⁶² CAMY, G. (1985), *op. cit.*, p. 126.

mafiosos, que tiene lugar en Marsella. Una de las películas de Boisset que más se pliega al modelo Costa-Gavras es *El atentado* (*L'attentat*, 1972), que tuvo problemas para lograr la autorización de rodaje, ya que narra la historia de un traidor que se convierte en gancho para el secuestro político y el asesinato de un líder del Magreb en París, con la colaboración de los servicios secretos franceses, a partir del caso real de Ben Barka. El guión del film, como el de *Z*, venía firmado por Jorge Semprún. En *R.A.S.* (1973), a la que se le denegó la subvención estatal, Boisset denuncia el papel francés en Argelia.

Crónica de una violación (*Dupont Lajoie*, 1975), una de sus obras más destacadas, parte de un tono de comedia costumbrista, glosando las vacaciones de varias familias reaccionarias en un camping, que terminan linchando a un árabe, acusado injustamente de la muerte de una joven. Otro de sus films en el que más se nota la influencia del cine de Gavras es *Le juge Fayard dit Le Shériff* (1977), que también careció de autorización de rodaje. La película está protagonizada por un juez que investiga las relaciones de cierta mafia con la extrema derecha, sufriendo las presiones desde instancias superiores.

Yves Boisset, absolutamente atrapado por la ficción política declaraba lo siguiente: “*Estoy cada vez más persuadido de que hace falta hacer un cine popular, auténtico, inmediatamente accesible a la gente más sencilla. Creo que es capital aproximarse en adelante a la gente que no está forzosamente al corriente de aquello de lo que se va a hablar*”⁶³. Este cineasta ya había dado tímidas muestras de aproximación a la tono de denuncia en uno de sus primeros films *Un condé* (1970), en la que abordaba la corrupción policial –encarnada en un excelente Michel Bouquet–, y las relaciones de la mafia y la extrema derecha, de modo colateral. La película fue prohibida durante cinco meses, y cuando se estrenó, lo hizo con un corte de tres minutos y con una escena rodada de nuevo⁶⁴.

La corrupción de los cuerpos del orden es también el tema de una de las obras de decadencia de Marcel Carné –*Les assassins de l'ordre*, 1971–, en la que el cantautor Jacques Brel –a la manera de los *poliziottescos* protagonizados por Franco Nero– encarna a un juez que choca con la podedumbre del sistema. En un nivel inferior, el *thriller* político deriva hacia el espionaje convencional –*El serpiente* (*Le serpent*, 1973)–, o la fantasía política efectista –*I como Ícaro* (*I comme Icare*, 1979)–, ambas de

⁶³ Yves Boisset en *Jeune Cinéma*, nº 102 (1977), citado en CAMY, G. (1985), *op. cit.*, p. 125.

⁶⁴ CAMY, G. (1985), *op. cit.*, p. 127.

Henri Verneuil, que abordará el tema de las multinacionales en *Mille milliard de dollars* (1981).

El veterano de la denuncia, ya citado, André Cayatte filma *No hay humo sin fuego* (*Il n'y a pas de fumée sans feu*, 1973), que aborda una campaña electoral alterada por la publicación de unas fotos del candidato en una orgía y *Razón de estado* (*La raison d'État*, 1978), un *thriller* que plantea el tema de la venta de armas al tercer mundo. *La vie, l'amour, la mort* (Claude Lelouch, 1969), drama rodado con estilo de *cinéma vérité*, se convierte en un alegato contra la pena de muerte –por guillotina– todavía vigente en Francia, y en un tono más melodramático, *Creezy, mujer objeto* (*La race des seigneurs*, Pierre Granier-Deferre, 1974), Alain Delon encarna al líder de un partido socialista, nombrado ministro por un gobierno conservador, y que provoca el escándalo al relacionarse con una modelo.

La ópera prima de Alain Corneau –*France, société anonyme*, 1974–, confusa estructuralmente, mantiene, no obstante, una curiosa línea ideológica al plantear los intereses políticos sobre el mantenimiento de la prohibición sobre las drogas, mientras que, todavía con más semejanzas al film fundacional *Z*, aparece *La faille* (Peter Fleischmann, 1975), ambientada en la Grecia de los coroneles, en la que un inocente es arrestado como sospechoso de oponerse a la dictadura. El film se basa en una novela del autor griego Antonis Samarakis, adaptada por el director y Jean-Claude Carrière, y está protagonizada por Ugo Tognazzi y Michel Piccoli; *Muerte de un corrupto* (*Mort d'un pourri*, Georges Lautner, 1977), trata sobre el asesinato de chantajista a manos de un diputado (Maurice Ronet), y las implicaciones políticas del caso; *Libertad salvaje* (*L'état sauvage*, Francis Girod, 1978), narra una intriga de corrupción política en un país africano imaginario; o *El complot de los rebeldes* (*Le complot*, René Gainville, 1973), *thriller* sobre un grupo de militantes de la OAS que preparan un atentado.

Junto a los directores más citados, Costa-Gavras, por supuesto, pero también Yves Boisset, André Cayatte, Michel Drach, Francis Girod o Alain Corneau; debe tenerse en cuenta, como apunta Camy⁶⁵, que la mayor parte de estos films están escritos por un número reducido de *guionistas* políticos: Jorge Semprún, Claude Veillot –colaborador habitual de Boisset–, Jean Curtelin, Georges Conchon y Pierre Dumayet.

A medio camino entre el estilo de Gavras y las referencias de la *nouvelle vague*, se encuentran algunos títulos de Jean-Pierre Mocky, de una raigambre más “anarquista,

⁶⁵ CAMY, G. (1985), *op. cit.*, p. 128.

provocadora y caricaturesca”⁶⁶. Los dos ejemplos básicos son *Solo* (1969), sobre la implicación de un revolucionario y de su hermano en el asesinato de un grupo de notables que celebraban orgías con menores; y *L’albatros* (1971), que narra el ascenso y caída de un ex-convicto que se dedica a los negocios y a la política. Otras incursiones pseudo-políticas de Mocky son *Le piège à cons* (1979), historia de un intelectual maduro y desencantado, cuyos escritos son seguidos por un grupo de jóvenes radicales que le exigen que pase a la acción; y la comedia satírica *Chut!* (1972), que retorna a la problemática de la herencia del 68; un tono de metáfora social, que comparte con *L’imprécauteur* (Jean-Louis Bertuccelli, 1977), ambientada en el mundo de las grandes multinacionales, y que puede citarse como antecedente de *El capital* (*Le capital*, 2012), de Costa-Gavras.

Como en el caso italiano, lo político no solo se sostiene, como en el caso de Costa-Gavras, si no que también se diluye en géneros convencionales, filtrados por el carácter autóctono, como el “*polar*” o *thriller noir* francés, o el cine de aventuras. Un ejemplo notable a caballo entre todas esas naturalezas es *Caza sin cuartel* (*Le rapace*, José Giovanni, 1968), film de suspense ambientado en una dictadura sudamericana, en la que se desata una trama para deponer al presidente. Un contexto político pseudo-crítico que ya había generado obras de carácter similar en la década previa. Concretamente las excelentes *El salario del miedo* (*Le salaire de la peur*, Henri-Georges Clouzot, 1953); y *La muerte en el jardín* (*La mort en ce jardin*, 1956) y *La fiebre sube a El Pao* (*La fièvre monte à El Pao / Los ambiciosos*, 1959), ambas de Luis Buñuel. José Giovanni es también el autor de *Où est passé Tom?* (1971), film sobre un personaje, líder de una asociación de ayuda a prisioneros políticos, que planea asesinar a un dictador. En la misma línea temática, pero con mucho menos interés cinematográfico se puede citar *Le guerrillero ou celui qui n’y croyait pas* (Antoine d’Ormesson, 1969); y en esas mismas latitudes se ambienta *Valparaiso, Valparaiso* (Pascal Aubier, 1971), que —en tono aventurero— sigue las andanzas de un escritor revolucionario que lidera a un grupo de desarrapados en una revuelta.

⁶⁶ *Ibid.* pp. 126-127

Otros temas y estilos del cine político francés:

Dentro del amplio margen que ofrece el grupo de los films de ficción, junto a las obras que siguen el modelo Costa-Gavras, sus derivaciones y el cine abiertamente popular con tintes políticos; también se dan cita otro tipo de obras, que pueden diferenciarse tanto por su temática como por su estilo, y que dan fe de la notable politización del cine francés del periodo. En este sentido, muchos de estos títulos se encuadrarían en lo que Guy Hennebelle considera una *segunda vía*, para diferenciarla de la que plantean los films de la *serie Z*, en sus palabras, o de un cine de vanguardia, representado por Godard, Straub o Marguerite Duras, a las que se suma el cine militante. “Una segunda vía, independientemente de la orientación de los films que la componen, ha consistido en buscar (sin siempre encontrar) un enraizamiento en un contexto nacional y popular sin recurrir no obstante a los métodos del arsenal hollywoodiense”⁶⁷.

Dentro de esta heterogeneidad –“heteróclita tanto desde un punto de vista formal como político”⁶⁸–, una corriente más o menos agrupable es la del cine sociopolítico intensamente ideologizado, que se refiere al problema de la inmigración en Francia y de su asimilación, muchas en veces en films realizados, precisamente, por cineasta originarios de esos países, como el cineasta de Argelia, Ali Ghanem, que film *Mektoub?* (1970), que cuenta la de la historia de un inmigrante argelino que llega a París, denunciando la situación de los obreros magrebíes en Francia. El mismo director rueda seis años después con un sentido similar *L'autre France* (1976); y en *Les ambassadeurs* (1976), el director tunecino Naceu Ktari plasma el relato un grupo de inmigrantes que se organizan para hacer frente a los ataques en un barrio parisino.

La lucha obrera y sindical es otro de los temas ilustrados, como muestran algunos de los únicos títulos, de fuerte compromiso social y ambientados en entornos obreros y marginales, realizados por el luego prestigioso productor Marin Karmitz: *Camarades* (1970), sobre un joven trabajador de una fábrica de automóviles que deviene el líder sindical y activista de izquierdas, y *Coup pour Coup* (1971), sobre la lucha obrera de las trabajadoras de una fábrica textil que se declaran en huelga y la ocupan. En esa misma línea se encuentran la citada *Elise ou la vraie vie* (Michel Drach,

⁶⁷ HENNEBELLE, G., “Bilan et perspectives. Un cinéma pour transformer le monde”, en HENNEBELLE, G. (Ed.) (1976), *op. cit.*, p. 189

⁶⁸ *Ibid.*, p. 189.

1970), que cuenta la historia de dos burgueses, hermano y hermana, que deciden ponerse a trabajar en una fábrica para ser coherentes con su ideal revolucionario, enamorándose ella de un obrero argelino; *Céleste* (Michel Gast, 1970), que relaciona a un reportero comprometido políticamente (Jean Rochefort) con su ama de llaves, una portuguesa marxista que se opone activamente a la dictadura de su país; o *Beau masque* (Bernard Paul, 1972), la historia de una obrera sindicalista que se enamora de un inmigrante italiano.

Otro de los temas recurrentes es el conflicto franco-argelino y sus derivaciones, así como otros procesos de descolonización francesa. A la citada R.A.S. de Boisset, se suma *Avoir vingt ans dans les Aurès* (1972), en la que el documentalista René Vautier vuelve ahora desde la ficción a Argelia en un planteamiento que anticipa *La chaqueta metálica* de Kubrick⁶⁹; y otros ejemplos son *La tortura* (*La question*, Laurent Heynemann, 1977), o –en un tono aventurero y despreocupado– *Et vive la liberté* (Serge Kober, 1978), sobre tres ex-legionarios que apoyan a los argelinos frente a sus antiguas autoridades. En *Murallas de Arcilla* (*Remparts d'argile*, Jean-Louis Bertuccelli, 1971), el foco está puesto en Túnez, planteando los problemas de la descolonización desde una óptica política. Respecto a la guerra de Vietnam y conflicto de Indochina hallamos *Hellé* (Roger Vadim, 1972) protagonista es un ex-combatiente francés.

En esta tónica del cine político-social no militante, pero sí minoritario, se encuentran otros ejemplos diversos como *La rage au poing* (Éric Le Hung, 1973); film polémico sobre delincuentes antisistema, que tuvo muchos problemas para exhibirse por su violencia –tardó varios años en estrenarse–, con guión de un principiante Tony Gatlif, cineasta de origen argelino que se convertirá un referente del cine social contemporáneo, y que ya en 1979 filma *La terre au ventre*, sobre el conflicto entre Argelia y Francia. Por su parte, *El centro del mundo* (*Le milieu du monde*, 1974) del director suizo Alain Tanner, narra la polémica relación entre un político municipal de derechas y racista y una camarera italiana.

El golpe de Pinochet en Chile provocó importantes reacciones de protesta en Francia, especialmente en el ámbito de la cultura, muy movilizada al respecto. Además, son varios los cineastas chilenos exiliados que se refugian en Francia. El ya comprometido Helvio Soto, dirige *Llueve sobre Santiago* (*Il pleut sur Santiago*, 1975), una crónica del golpe, protagonizada por Jean-Louis Trintignant, Bibi Andersson y

⁶⁹ *Full-Metal Jacket*, Stanley Kubrick, 1987.

Annie Girardot, entre otros importantes intérpretes, en papeles de colaboración, que muestran de este modo su condena contra el régimen de Pinochet; y que puede constituir perfectamente un antecedente temático de *Desaparecido* (*Missing*, 1982). El mismo tema, aunque con un sentido estérico muy diferente, justifica el caso del film *Diálogos de exiliados* (1975), del también exiliado Raúl –luego Raoul– Ruiz, o del film documental *La espiral* (*La spirale*, 1977), realizado por Armand Matellart, Valérie Mayoux y Jacqueline Meppiel, con la colaboración de Chris Marker, que analiza el paso del gobierno Allende a la dictadura de Pinochet.

En el campo del cine histórico, la politización resulta evidente en diversos ejemplos que vuelven su mirada a un pasado muy lejano, planteando evidentes metáforas o paralelismos revolucionarios. *La Cecilia* (1975), del ex-crítico de *Cahiers du Cinéma* Jean-Louis Comolli, se centra en la historia de la comuna anarquista “Cecilia” creada en Brasil en 1890. También una comuna utópica en medio de la selva centra el tema de *Au long de rivière Fango* (1975), de la realizadora Sotha, acrónimo de Catherine Sigaux; mientras que *La barricade du Point du Jour* (René Richon, 1978) narra un episodio concreto de la revolución francesa con un intenso cariz anarquista; o *Les camisards* (René Allio, 1971), ambientado en el siglo XVII y con fuerte impronta política.

Como sucede en el caso italiano, una de las fuentes básicas del discurso ideológico de este cine es la narración del pasado histórico-bélico contextualizado en la Segunda Guerra Mundial, bien para contar la actividad de la Resistencia antinazi como ocurre en *Sobra un hombre* (*Un homme de trop*, Costa-Gavras, 1967), *El ejército de las sombras* (*L’armée des ombres*, Jean-Pierre Melville, 1969) o en *El cartel rojo* (*L’affiche rouge*, Frank Cassenti, 1976), que aborda la historia del turco Missak Manouchian, militante comunista de la MOI (Mano de Obra Inmigrada) en 1943 y líder de un grupo de resistentes; o bien para analizar el papel del colaboracionismo en la muy destacada *Lacombe Lucien* (*id.*, 1974), de un autor de importancia fundamental como Louis Malle; o en *Sección especial* (*Section spéciale*, 1975), de Costa-Gavras, que comparte la naturaleza de los films previos del autor en su empleo de elementos de suspense, con un sentido más acentuado y sarcástico de la crónica histórico-política. Un aire que se encuentra en la más inclasificable *El otro señor Klein* (*Mr. Klein*, Joseph Losey, 1976), ambientada también en el mismo contexto, durante la deportación de los judíos franceses.

De ambientación en el periodo justamente previo, la preguerra, el ascenso del fascismo y la contienda española, y planteando una reflexión política en primer término, se hallan *Stavisky* (*id.*, Alain Resnais, 1975) y *Una mujer en la ventana* (*Une femme à sa fenêtre*, Pierre Granier-Deferre, 1976), ambas firmadas por Jorge Semprún. Jean-Louis Comolli rueda precisamente un film ambientado en el mismo contexto histórico y geográfico –*L'ombre rouge*, 1981–, sobre un agente soviético encargado de vender armas a los republicanos españoles.

El guionista español Semprún es también el nexo de unión entre otras dos obras políticas singulares, la contemporánea *Las rutas del sur* (*Les routes du sud*, Joseph Losey, 1978), que, tras *La guerra ha terminado*, vuelve a trazar la autobiografía política, sentimental y creativa del escritor a través un sosías de nuevo encarnado por Yves Montand; y su única realización *Les deux memoires* (Jorge Semprún, 1974), un documental de testimonios sobre la Guerra Civil Española y el franquismo. En esta línea puede citarse *La mort de l'utopie* (1975), otra obra de un exiliado español, Jorge Amat, del entorno del PCE.

Cine documental y militante, vanguardias y rarezas políticas:

Otras apuestas más arriesgadas, en el terreno del cine experimental, tienen sus connotaciones políticas. Así William Klein muestra con *Mr. Freedom* (1969), a un superhéroe que lucha por los valores americanos (Dios, país y propiedad), tratando de preservar al mundo del marxismo. El dramaturgo español afincado en Francia Fernando Arrabal vuelve sobre el tema de la Guerra Civil Española en *Viva la muerte* (1971). Más raro aún es el caso de la “comedia” *La dialectique peut-elle casser des briques?* (Kuang-chi Tu, René Viénet, 1973), que siguiendo el ejemplo de *Lily, la tigresa* (*What's Up, Tiger Lily?* Senkichi Taniguchi, Woody Allen, 1966), es un film de artes marciales doblado con discursos sobre dialéctica marxista, con la pretensión de resultar cómico.

Marguerite Duras, ocasionalmente cineasta, dirige, entre otros trabajos, y basándose en su novela homónima *Jaune le soleil* (1971), sobre la relación entre un judío, un obrero comunista y una mujer. En una línea no experimental, pero sí inclasificable, *Themroc* (Claude Faraldo, 1972), se plantea como una sátira de aire

buñueliano con un personaje anárquico (encarnado por Michel Piccoli) rebelándose contra el sistema.

En el campo del documental no militante, el caso más destacado es el de la célebre obra *Le chagrin et la pitié* (Marcel Ophüls, 1969-1970), que traza un recorrido por la historia de Francia durante la Segunda Guerra Mundial, analizando el papel de los colaboracionistas y resistentes, en base a imágenes de archivo y a entrevistas. En la misma línea *Dreyfus ou l'intolérable vérité* (Jean Chérasse, 1975) analiza el caso Dreyfus, referente del antisemitismo francés de principios de siglo. Otro ejemplo en un sentido similar es *La guerre d'Algérie* (Yves Courrière, Philippe Monnier, 1970-1972), obra informativa de referencia sobre el conflicto, mientras que *Français si vous saviez* (André Harris, Alain de Sédony, 1973), plantea una visión de la historia reciente francesa —a lo largo de más de tres horas—, en torno a la figura de Charles De Gaulle. Un ejemplo no histórico, que recoge las contradicciones de una campaña electoral municipal es *Aux urnes, citoyens!* (Edouard Bowrowsky, 1971). Pueden citarse otros casos singulares como el célebre film de Barbet Schroeder *General Idi Amin Dada* (*Général Idi Amin Dada, Autoportrait*, 1974), que sigue durante dos horas los métodos de gobierno del dictador ugandés presentados orgullosamente por él mismo, y que sufrió indirectamente la censura de distribución, siendo estrenado por empeño de su director con un fragmento en negro de varios minutos. También, el trabajo del habitualmente director de fotografía Raoul Coutard *Hoa-Binh* (1970) en que focaliza las consecuencias de la guerra de Vietnam en la vida de un niño y por el que llega a obtener una nominación al Oscar, o las propuestas a medio camino entre la vanguardia y el cine militante, del teórico y guionista Jean-Patrick Lebel, efectúa su debut con *Plurielles* (1979).

Otras formas documentales se pliegan más a las características de inmediatez y de compromiso explícito o propagandístico del cine militante. La efervescencia ya referida que se produce en torno a Mayo del 68, parte de una importante tradición francesa, que como dice Guy Hennebelle es “*casi tan vieja como el mismo cine*”, pero en este periodo concreto experimenta un aumento exponencial. Dice a este respecto el cineasta pionero Joris Ivens, que prologa el dossier de Hennebelle: “(…) *una infinidad de films que abarrotan de información sobre la situación social y las luchas de este*

país. *Películas de todos los colores, en dónde sin duda domina el rojo, con una gran riqueza de gradaciones y de matices*⁷⁰.

Guy Hennebelle, que traza un preciso recorrido por la historia y las características del cine militante francés⁷¹, haciendo un repertorio de más de quinientos títulos, y agrupa las obras de este signo realizadas a partir de 1968, en torno a criterios ideológicos siempre en la órbita de la izquierda, desde el marxismo-leninismo y el trotskismo, hasta el comunismo revisionista y el izquierdismo o el progresismo, según sus categorizaciones. También los divide entre objetivos (atacar al “enemigo”, hacer pedagogía política, etc.); género (películas de ejemplificación de acciones puntuales, películas de análisis), desde el punto de vista del estilo (reconstrucción, archivo, filmación directa...), y desde el abanico de temas aludidos (inmigración, lucha obrera, luchas campesinas, luchas feministas, luchas estudiantiles, luchas regionalistas, luchas antimperialistas, luchas en Europa, estrategias electorales, vida cotidiana, ejército, policía y represión, etc.).

2.3.1.6 La evolución del cine político francés desde 1980:

A diferencia –como veremos– de la importante crisis que asola la industria cinematográfica italiana desde 1977, el cine francés se mantiene, en la década de los ochenta, en unas cotas de producción similares a las previas, que en algunos años llegan a ser superiores a las de los decenios anteriores.

No obstante, como atestigua Gérard Leblanc en lo referido a la relación entre cine y política, *“la asociación de estos dos conceptos parece pasada de moda. Ya no es aquel tiempo en que cada revista de cine tenía su dossier sobre la cuestión. (...) Cine y política continúan su camino cada uno por su lado. La unión está rota”*. (...). *El ‘cine político’ –en tanto que género cinematográfico consagrado por las guías de cine– (...), se perpetúa, de tiempo en tiempo, por algunas películas. Pero se trata más bien de supervivencia. La carrera de los cineastas que más trabajaron en su eclosión –Costa-Gavras, Yves Boisset–, en su evolución, lo testimonian. Sus películas están cada vez más abiertas a preocupaciones no directamente políticas que los acercan, más*

⁷⁰ IVENS, J., “Les trois yeux du cinéaste militant”, en HENNEBELLE, G. (Ed.) (1976), *op. cit.*, p. 9.

⁷¹ HENNEBELLE, G. (Ed.) (1976), *op. cit.*, pp. 191-221.

estrechamente todavía, a los otros géneros diferentes de los manejados antes, al drama psicológico antes que al policiaco”⁷².

La naturaleza del cine político que se sigue realizando, frente a la diversidad de propuestas que se habían producido en el periodo anterior, está marcada por dos vías, entendidas de modo amplio. Una primera es la que se genera a partir del cine de autores importantes y singulares que desarrollan una obra comprometida, una vía “de autor”, de la que emerge un cine social o político muy enraizado en la tradición europea y que tiene a sus mayores representantes en Robert Guédiguian y en los hermanos belgas, Luc y Jean-Pierre Dardenne. La segunda es la vía “comercial”, más o menos interesante y más o menos política, en función de los casos, que suele decantarse por la comedia como vehículo de “reflexión” social o de descripción de los entornos y procesos políticos.

Al margen de ambas, se produce una cierta continuidad más bien marginal, representada por grandes cineastas de vanguardia del periodo anterior, como Jean-Luc Godard –desde *Nombre: Carmen (Prénom Carmen)*, 1983) y *Les enfants jouent à la Russie* (1993), hasta *Film socialisme* (2010) –; Jean-Marie Straub y Danielle Huillet, Chris Marker o Raoul Ruiz

No obstante, como sucede en Italia, no se puede hablar de un “cine político” en las mismas coordenadas que en la intensa década de los setenta. El interés del público y de los cineastas corre por otros derroteros, y las excepciones, tienden mayormente hacia una vía de compromiso social, más que de espectáculo o reflexión política. Como dice Prédal, “*en los años ochenta, el cine de la modernidad no tiene, es lo menos que se puede decir, alma política*”⁷³. Poulle busca las causas de esta constatación en el cambio estético y político que se ha producido en el cine francés: “*Un cine político para el gran público es un cine que pone en escena los mitos (los mitos fundadores de la nación) pero los entierra bajo el paraguas del espectáculo. (...) Para dar una vía contemporánea a esos mitos, una nación debe pensar sobre sí misma en términos de proyecto y no de herencia*”⁷⁴.

Uno de los motivos de esta situación, que se une al aspecto ideológico –el declive del sesentayochismo–, y social –la estabilidad política y el crecimiento que caracterizan la década de los ochenta y los primeros noventa–, es también la

⁷² LEBLANC, G., “Cinéma et politique?”, en PRÉDAL, R. (Ed.), (1985), *op. cit.*, pp. 36-37.

⁷³ PRÉDAL, R., “Le système Costa-Gavras”, en PRÉDAL, R. (Ed.), *Le cinéma de Costa-Gavras. Dossier Cinémaction*, Les Editions du Cerf, Paris, 1985, p. 16.

⁷⁴ POULLE, F., (1985), *op. cit.*, p. 35

canalización de la política –bien como información, como análisis o como denuncia– a través de la televisión, consolidada ya a finales de los setenta, como el medio de comunicación que detenta el poder. “*La política institucional (la práctica y representación de la política que domina a todas las demás en los periodos de relativa estabilidad social), se concentra hoy en la televisión. Es en la televisión dónde el actor-ciudadano Yves Montand se declara en guerra contra la Unión Soviética, (...). Es en la televisión, dónde Costa-Gavras proyecta una serie conmemorativa sobre la revolución de 1789. (...). La televisión tiende a absorber todas las representaciones que gravitan en torno a la idea de democracia. El cine se aparta cada vez más de la realidad social para recorrer un imaginario codificado por los estereotipos de los grandes géneros cinematográficos, para los que la ciencia-ficción juega el papel de sector primario*”⁷⁵.

El desencanto del 68 filtrado en la pantalla:

La resaca del 68, produce un cierto número de obras que exploran, desde una perspectiva más existencial que política, el fracaso de la utopía ideológica representada en este periodo. Cómo ocurrirá en el cine de Bellocchio, el sexo es la rebelión alternativa a esa frustración –*Loulou* (Maurice Pialat, 1980)–, si bien la fórmula más habitual es precisamente el drama psicológico, más o menos hermético: la citada *La piège à cons*, de Mocky o *Deux lions au soleil* (Claude Faraldo, 1980); *Le soleil en face* (Pierre Kast, 1980), en la que Jean-Pierre Cassel es un escritor de izquierdas desencantado por el fracaso de la lucha, que se autoexilia a Portugal, en dónde descubre que padece un cáncer terminal; o la apocalíptica alegoría, coproducida por España y situada en un futuro próximo *Huida al sur (La desbandada) / Plein sud* (Luc Béraud, 1981), en la que tras la toma del poder de un presidente reaccionario, unos intelectuales de oposición tratan de huir a Barcelona. *La mort de Mario Ricci* (Claude Goretta, 1983), que procuró a Gian Maria Volonté el premio de interpretación en Cannes, es otro ejemplo de film político-existencial, cuya historia se sitúa en torno a la muerte de un obrero y a la solución del hambre en el mundo. También *Netchaïev est de retour* (Jacques Deray, 1991), aun resultando fallida y escorada al melodrama, recoge –al

⁷⁵ LECLERC, G. (1985), *op. cit.*, p. 37.

basarse en una novela de Jorge Semprún–, las habituales preocupaciones sociales y políticas de dicho autor (la caída del comunismo, el terrorismo, etc.).

La imagen y las reflexiones en torno a mayo del 68 siguen siendo el motor de las obras de algunos cineastas como Philippe Garrel –*J’entends plus la guitare* (1991)–, cuyos films mantienen siempre un importante discurso político en primer o en segundo plano, como ocurre con *El nacimiento del amor* (*La naissance de l’amour*, 1993), protagonizada por dos mitos, ya maduros, de los nuevos cines, Lou Castel y Jean-Pierre Léaud, con respecto a la Guerra del Golfo; o con la retrospectiva *Les amants réguliers* (2005), ambientada en las revueltas del 68, y que, respecto a ese trasfondo político, se articula como la otra cara de la moneda del film de Bertolucci *Soñadores* (*The Dreamers*, 2003); un ambiente al que se aproxima también el film de Olivier Assayas, *Después de mayo* (*Après mai*, 2012).

El cine del compromiso social: Robert Guédiguian, los Dardenne y otros ejemplos:

El cine social, filtrado por historias íntimas, situadas en los márgenes de la sociedad del bienestar, da rienda a un tipo de películas herederas en cierto modo del enfoque ideológico y estructural –no necesariamente estético– del neorrealismo italiano. Pequeños relatos que están a menudo protagonizadas por personajes excluidos –muy a menudo inmigrantes–, o de la clase obrera.

En este sentido, un primer ejemplo puede ser *Retour à Marseille* (René Allió, 1980). Un film que se convierte en el antecedente de las temáticas sociales de Guédiguian en su mismo escenario marsellés, con Raf Vallone encarnando a un emigrante que regresa a su ciudad natal encontrándose con una nueva realidad.

Precisamente, el debut de Robert Guédiguian, cineasta de raíces armenias y alemanas, se produce en 1981 con *Dernier été*, co-dirigida por Frank Le Wita; el relato generacional de un grupo de habitantes del suburbio popular marsellés de L’Estaque, que viven su compromiso político, paralelamente al cierre de la fábrica en que trabajan. Guédiguian centra casi toda su obra en ese ambiente social, desviándose según las ocasiones hacia los dramas íntimos, o hacia otra suerte de conflictos públicos, como en *Dieu vomit les tièdes* (1991), en la que, simbólicamente, un grupo de extrema derecha agrede a unos trabajadores inmigrantes durante los festejos del bicentenario de la

Revolución Francesa; o *La ciudad está tranquila* (*La ville est tranquille*, 2000), retrato social de la ciudad de Marsella en crisis; o la histórica *El ejército del crimen* (*L'armée du crime*, 2009), sobre el papel de los resistentes argelinos en Marsella durante la guerra.

En su deriva más política, Guédiguian dirige la brillante y lúcida reflexión en torno a la figura de Mitterrand, encarnado extraordinariamente por Michel Bouquet, en *Presidente Mitterrand* (*Le promeneur du Champ de Mars*, 2005), y una tragicómica historia de obreros maduros en un contexto de crisis y lucha sindical en *Las nieves del Kilimanjaro* (*Les neiges du Kilimandjaro*, 2011).

Por su parte, los hermanos Dardenne –autores belgas que filman en Bélgica, aunque casi siempre con capital francés y en lengua francesa– debutan en el largometraje con *Falsch* (1987), una cinta bastante oscura, que no ha podido verse hasta su estreno reciente en el Festival de Salónica, y que analiza los remordimientos de los supervivientes judíos de los campos de concentración. No obstante, su actividad cinematográfica se había desarrollado desde finales de los años setenta en el marco del cine militante. “(...) Los hermanos Dardenne ponen su videocámara y su micrófono al servicio del movimiento obrero, bien sea registrando las luchas, huelgas, encierros, etc. del momento, bien sea evocando la historia del movimiento”⁷⁶. Entre estos primeros documentales se encuentran la hoy perdida *Le chant du rossignol* (1978), sobre la resistencia valona antinazi; *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois* (1979), recorrido por las grandes huelgas de la historia reciente belga (de la minería del carbón, de la siderurgia, etc.) narradas por un viejo militante; *Pour que la guerre s'achève, les murs devaient s'écrouler / Le Journal* (1980), que narra la creación de un periódico obrero clandestino; *R... ne répond plus* (1981), sobre las radios que emiten clandestinamente en la Europa del este; y *Leçons d'une université volante* (1982), sobre trabajadores inmigrantes en Bélgica.

El tema obrero y el trasfondo social marginal, será con matices el contexto fundamental de sus principales trabajos posteriores en el campo de la ficción: *Je pense à vous* (1992); *La promesa* (*La promesse*, 1996); *Rosetta* (*id.*, 1999); *El hijo* (*Le fils*, 2002); o *El niño* (*L'enfant*, 2005).

⁷⁶ MONTERDE, J.E., “La realidad temblorosa. El cine social de los hermanos Dardenne”, en SOJO, K. (Ed.), *Sobre el cine belga entre flamencos y valones*, Vitoria, Festival de Nuevo Cine Europeo, 2008, p. 88.

En esa línea social, también destaca el franco-argelino Tony Gatlif, que ya había debutado en la década anterior y que ubica sus historias en ambientes marginales y de inmigración –*Les princes* (1983); *Je ne suis né d'une cigogne* (1999); *Exils* (2004). También, el exiliado veterano norteamericano John Berry –represaliado por la caza de brujas– firma uno de sus trabajos de decadencia en Francia –*Le voyage à Paimpol* (1985)–, siguiendo ese modelo de fábula obrerista, típica de los Guédiguian, Dardenne o Ken Loach en Inglaterra.

La cuestión social de los marginados y de los obreros también es reflejada en otro tipo de historias como *El odio* (*Le haine*, Matthieu Kassovitz, 1994), que, con un planteamiento más efectista y cercano al *thriller*, cuenta un conflicto entre jóvenes marroquíes y policía racista; o la más costumbrista *État des lieux* (Jean-François Richet, 1995), sobre la vida de unos trabajadores en una ciudad de provincias, un tema idéntico al de *En avoir (ou pas)* (Laetitia Masson, 1995).

En la misma línea se encuentran el fil de Bruno Dumont *La vie de Jésus* (1997), la historia de otra banda de marginales en el norte de Francia, y sus problemas de desempleo y conflictividad; o *Un minuto de silencio* (*Une minute de silence*, Florent-Emilio Siri, 1998), sobre los problemas de una región minera del norte de Francia en declive, y los distintos posicionamientos de los dos personajes protagonistas, mineros en huelga.

Evolución de otros cineastas políticos: Gavras, Boisset y el musical político de Jacques Demy.

Otros cineastas comprometidos –comenzando por el propio Costa-Gavras, como veremos, tanto en su aventura americana (*Desaparecido* y *La caja de música*) como en Francia (*Hanna K.*, *La petite apocalypse*, *Amén*, etc.)–, continúan realizando un cine de denuncia y crítico.

Yves Boisset dirige algunos títulos en este sentido: *Allons z'enfants* (1981), film antibelicista sobre un joven cadete francés que lucha en la Segunda Guerra Mundial; *El precio del peligro* (*Le prix du danger*, 1983), sátira apocalíptica sobre un futuro en el que la lucha entre los desempleados se asemeja a una lucha de gladiadores por la supervivencia; o *Radio Corbeau* (1988) y *La tribu* (1991), metáforas sociales críticas, la segunda ambientada en el ámbito médico.

Posteriormente dirige diversos telefilms histórico-políticos para televisión, como *L'affaire Dreyfus* (1994), con guión de Jorge Semprún; *Le pantalón* (1997), film antibelicista ambientado en la Gran Guerra; *Jean Moulin* (2002), sobre el líder de la Resistencia del mismo nombre; *La bataille d'Alger* (2007) o *L'affaire Salengro* (2009), sobre el ministro del Frente Popular, que se suicidó tras sufrir una campaña de acoso por la prensa de extrema derecha.

Un caso destacable, por su singularidad, es el del musical político *Una habitación en la ciudad* (*Une chambre en ville*, Jacques Demy, 1982), una historia romántica y cantada habitual en Demy, que además de alcanzar una de sus cumbres cinematográficas, incluye una notable intensidad política –más profunda que el leve contexto sobre la guerra de Argel incluido en *Los paraguas de Cherburgo* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964)–, al situar su trama en el ambiente de la conflictividad obrera de los años cincuenta en los astilleros de Nantes.

El cine histórico-(político):

Los grandes episodios de la Historia francesa siguen constituyendo como en periodo anterior un filón importante para el cine del periodo, aunque su visión política decae o, cuanto menos, se matiza en beneficio de un enfoque más espectacular o más centrado en la reconstrucción puntillosa y académica de las diferentes épocas.

Es el caso, con la excepción de la furibunda parábola anti-totalitaria de Andrzej Wajda *Danton* (*id.*, 1983), de la conmemorativa *Historia de una revolución* (*La révolution française*, Robert Enrico, Richard T. Heffron, 1989), de *La commune* (*Paris, 1871*) (Peter Watkins, 2000); de la adaptación de Zola, *Germinal* (*id.*, Claude Berri, 1993), sobre el nacimiento de la lucha obrera en el siglo XIX en Francia; o del drama *Uranus* (Claude Berri, 1990), protagonizado también, como *Germinal*, por Gérard Depardieu, y ambientado en la posguerra mundial, en el contexto de la confrontación entre los resistentes comunistas y los colaboracionistas. Sobre el mismo contexto del colaboracionismo y la resistencia, Jean Becker dirige en 2003 *Effroyables jardins*, centrada en la instalación de una radio clandestina en un pueblo de Francia por dos resistentes; y ambientada en la misma época. Así mismo *Pétain* (Jean Marboeuf, 1993), se articula como un académico y pedagógico *biopic* sobre el mariscal en el periodo de la Segunda Guerra Mundial.

Es habitual también el surgimiento de un cine anticomunista que no incide en el aspecto ideológico o maniqueo, sino en la reconstrucción de diferentes dramas humanos provocados por las dictaduras del Este. *Vent d'est* (Robert Enrico, 1993), se basa en el hecho real del general ruso Smyslovsky, refugiado al finalizar la guerra, y reclamado por la URSS para ser juzgado. Sobre una cuestión similar, el retorno de los rusos refugiados en Francia a la URSS de Stalin, trata la premiada cinta de Régis Wargnier *La vida prometida* (*Est-Ouest*, 1999). La poco exhibida *Disparus* (1998), ópera prima de Gilles Bourdon, autor reciente de un *biopic* sobre el pintor Renoir, tiene como protagonista a una mujer que investiga la desaparición en 1938 de un militante trotskista en el contexto de las purgas efectuadas por los órganos oficiales del estalinismo, complementando la trama política con una recreación glamurosa de la época y con múltiples referencias a los pintores surrealistas.

Con un cariz más político, por el efecto traumático del conflicto en el imaginario social francés, se realizan múltiples films que retornan a la guerra de Argelia: *L'honneur d'un capitaine* (Pierre Schoendoerffer, 1982), narra la lucha emprendida por la viuda de un capitán francés para demostrar que su marido no fue un torturador. Un tema casi idéntico al de *Mon colonel* (Laurent Herbiet, 2006)⁷⁷ o el *thriller* ambientado en la guerra de Argelia *Là-bas mon pays* (Alexandre Arcady, 2000).

Este mismo tema se trata con un espíritu más nostálgico en otro tipo de films que hacen del aspecto retrospectivo (el regreso a las épocas de adolescencia, la combinación de la iniciación política y la sentimental) su razón de ser. Es el caso de *Liberty belle* (Pascal Kané, 1983), que trata el conflicto desde la óptica de un joven adolescente que decide ingresar en el FLN como correo, enfrentándose a los alumnos de derechas del liceo privado al que acude; o de *Beso rojo* (*Rouge baiser*, Véra Belmont, 1985), cuya protagonista es una joven militante comunista en los años cincuenta. También dedica al tema de Argelia es la más hermética y alegórica *Liberté, la nuit* (Philippe Garrel, 1983), que sitúa a un matrimonio de edad madura (Maurice Garrel y Emmanuelle Riva) en medio del conflicto, como colaboradores de los argelinos.

El director Rachid Bouchareb, que había comenzado su carrera en el cine argelino con *Cheb* (1991) –sobre un argelino educado en Francia y repudiado en su país– dirige diversos films, de factura convencional, que plantean casos históricos, que siempre tienen el poso de la inmigración como nexo común. Por ejemplo, *Poussières de*

⁷⁷ Film escrito y producido por Costa-Gavras y sobre el que se efectúa un análisis en el capítulo 12 del bloque dedicado al director.

vie (1995), sobre un grupo de adolescentes internados en un campo de concentración al concluir la guerra de Vietnam; la más exitosa *Days of Glory* (*Indigènes*, 2006), sobre un grupo de soldados magrebíes alistados en el ejército francés en la Segunda Guerra Mundial, o su definitivo film sobre la lucha de Argelia por la independencia *Hors la loi* (2010). Por su parte, tras la visión del singular caso franco-marroquí que daba Boisset en *El atentado* (1972), el asesinato del líder marroquí Ben Barka, vuelve a ser el objeto de *El asunto Ben Barka* (*J'ai vu tuer Ben Barka*, Serge Le Péron, Saïd Smihi, 2005).

La comedia política: enfoques amables y singularidades:

En la faceta popular, la comedia se convierte en la fórmula más habitual para sostener un discurso político sobre la contemporaneidad, con cierta frecuencia tendiendo a la sátira sobre los ambientes políticos, o al tono amable y costumbrista; pero también para plantear una mirada melancólica al pasado mitificado del 68, en crónicas que parten de enfoques subjetivos, y que descargan el componente de reflexión ideológica o política, premiando los relatos sobre la evolución hacia la madurez de los personajes. En cualquier caso, bajo este epígrafe se encuentra un homogéneo grupo de obras de diverso éxito y distinción.

En los años ochenta, ilustrando las notas esbozadas en el párrafo previo se encuentran algunos ejemplos: *Vive la sociale!* (Gérard Mordillat, 1983), crónica costumbrista de un barrio obrero a través de la mirada de un personaje, hijo de padre comunista y madre anarquista; la comedia de Jean Pierre Mocky *Une nuit à l'Assemblée Nationale* (1988), ataque satírico contra la clase política de una virulencia casi surrealista cuando no escatológica; o la melancólica y naturalista *No todo el mundo puede presumir de haber tenido unos padres comunistas* (*Tout le monde n'a eu la chance d'avoir des parents communistes*, Josiane Balasko, 1993), ambientada en los años cincuenta en Francia.

Las mismas características siguen encontrando referentes en las décadas siguientes, tanto en los noventa, como en los primeros 2000. Es el caso de la sátira política *Vive la république* (Eric Rochant, 1997), lanzamiento del luego célebre cómico Gad Elmaleh, en la que un grupo de parados decide crear un nuevo partido político para presentarse a las elecciones; o en el segundo sentido de *La faute à Fidel* (2006), ópera prima de Julie Gavras, hija de Costa-Gavras, ambientada en el París de los primeros

setenta, y protagonizada por una niña cuyos padres devienen en activistas políticos radicales, y que constituye una pequeña obra maestra de sutileza infantil y compromiso.

Otros ejemplo peculiar de comedia política es *Potiche, mujeres al poder* (*Potiche*, François Ozon, 2010), que parece parodiar las luchas sindicales y feministas, combinándolas con la resurrección del esquema de Don Camilo, al plantear la confrontación entre un empresario de derechas (Fabrice Luchini) y un alcalde comunista (Gérard Depardieu), y resultando en conjunto, un tanto ambigua, cuando no reaccionaria. Otra película del mismo año, la inteligente y apreciable *Los nombres del amor* (*Le nom des gens*, Michel Leclerc, 2010), se erige como uno de los títulos “políticos” más reseñables del reciente cine francés, al plantear un discurso lúcido y nada amable con la sociedad francesa de la época de Chirac y Sarkozy, combinado con un tono influido por Woody Allen. El film narra la historia de amor entre una extravagante chica de izquierdas, que se acuesta con hombres de derechas para “convertirlos”, y un hombre cuadriculado y partidario del líder socialista Lionel Jospin, quién por cierto interviene en el film haciendo un cameo.

Con un planteamiento americanizado y a la moda, *La cocinera del presidente* (*Les saveurs du Palais*, Christian Vincent, 2012), es una mirada amable al poder desde la óptica de la cocinera de Mitterrand, y en esos mismo ambientes de alta política se contextualizan *Hénaut Président* (Michel Muller, 2012), reseñable por ser la adaptación de una popular serie de televisión sobre un político de provincias convertido en candidato presidencial por una agencia de publicidad sin escrúpulos; o la reciente *Quai d'Orsay* (Bertrand Tavernier, 2013), comedia dramática de salón, basada en un cómic, sobre las relaciones políticas de un ministro de asuntos exteriores francés, focalizadas desde la mirada de un joven asistente.

Así mismo, se encuentran en el cambio de siglo, cintas que plantean una descripción sociopolítica de la sociedad europea, con tonos que plantean un cruce entre la sátira y el drama sarcástico, o la comedia negra, siempre con un punto metafórico y de farsa. Es el caso del tríptico último de Costa-Gavras, que concluye con *El capital* (*Le capital*, 2012), y al que se suman obras como *La voie est libre* (Stéphane Clavier, 1998), sobre un parado que, después de intentar repetidamente ser atendido por un ministro, decide secuestrar un vagón de tren; o *Vidange* (1998), de Jean-Pierre Mocky, sátira del poder judicial. En la misma clave de análisis del neocapitalismo y la confrontación del sujeto contra la sociedad del consumo se hallan *Recursos humanos* (*Ressources humaines*, Laurent Cantet, 1999); o *Petites coupures* (Pascal Bonitzer, 2003), que trata

un tema tardío como es el de la crisis de un periodista comunista (Daniel Auteuil) consciente del cambio social, que además de hacer frente a una serie de complicaciones amorosas, debe dar sustento a la candidatura de su tío (Jean Yanne), el alcalde comunista de un pequeño pueblo cerca de Grenoble. El director Pascal Bonitzer, actor y guionista habitual del cine de Jacques Rivette, ha dirigido otras pocas películas, habitualmente impregnadas de un gran contenido social sostenido en historias intimistas como *Je pens      vous* (2006) o *Cherchez Hortense* (2012).

La política como tema en el cine de la postmodernidad:

Cómo sucede en el cine norteamericano, y sobre todo en la ficción audiovisual, la política ha devenido en la última época en un tema omnipresente en el cine francés. No obstante, no se trata en absoluto de un retorno a los planteamientos de épocas pasadas, sino de una búsqueda de los resortes dramáticos que suscitan los ámbitos del poder. La mayor parte de este tipo de films no son obras politizadas ni que planteen un discurso ideológico firme. Más bien se erigen en retratos de los mecanismos internos de los entornos de la política (campañas, elecciones, entresijos gubernamentales), pero dejando al margen el enfoque político, para equilibrar, en una reinterpretación camuflada del melodrama clásico –de hecho muchas tramas beben del planteamiento de *tour de force* teatral inaugurado por Franklin J. Schaffner en *The Best Man*, según la obra de Gore Vidal–, la fascinación por lo atractivo de ese mundo, con el morbo que suscitan la corrupción, la hipocresía o la traición. Es una visión a menudo más plegada sobre el efecto y la forma del tema político, que sobre el contenido y el discurso; o sobre la reconstrucción del biopic de celebridades según el patrón de *The Queen* (*id.*, Stephen Frears, 2006) y sus sucedáneos.

En esta línea pueden citarse los casos de *Président* (Lionel Delplanque, 2006), drama ambientado en el entorno de un presidente de la república ficticio; *Le candidat* (Niels Arestrup, 2007), también en torno a los entresijos de una campaña electoral en clave de drama efectista; el *thriller* político de altos vuelos *Une affaire d’  tat* (Eric Valette, 2009); o *De Nicolas    Sarkozy* (*La conqu  te*, Xavier Durringer, 2011), receptora de un tímido éxito, y que como puede deducirse del título español, glosa el ascenso a la cumbre del que fuera presidente francés.

En una línea, no exenta de efectismo, pero con una profundización mayor en el enfoque, y un riesgo más alto en su plasmación cinematográfica, se encuentra *La question humaine* (Nicolas Klotz, 2007), que plantea un juego metafórico y filosófico contrastando las similitudes del nazismo con las del capitalismo financiero contemporáneo. Klotz dirige posteriormente, con mucho menos éxito, *Low Life* (2011), sobre un activista protector de inmigrantes. En un tono más reflexivo y menos condescendiente aparece también *El ejercicio del poder* (*L'exercice de l'État*, Pierre Schoeller, 2011), y con un carácter más marginal y experimental, se puede destacar *Pater* (2011), del veterano Alain Cavalier, en la que el actor Vincent Lindon y el propio director realizan un juego metalingüístico, que en un momento dado les lleva a improvisar como si fuesen respectivamente presidente de la república y primer ministro.

Documental y cine de animación político:

La obra documental principal del cine francés contemporáneo, con un sentido casi más filosófico e histórico que político, es *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, un mastodóntico film de diez horas de duración que contiene los testimonios a cámara, recopilados durante diez años, de múltiples víctimas del holocausto.

En un sentido transversal, con un planteamiento analítico y de denuncia, se encuentra el retorno al documental de Barbet Schroeder, *El abogado del terror* (*L'avocat de la terreur*, 2007), centrado en Jacques Verger, abogado defensor de diferentes figuras atroces de todo el mundo como el terrorista Carlos “El Chacal”, o el criminal nazi Klaus Barbie. El otrora cineasta militante René Vautier filma en 1995 *Hirochirac* (1995), obra que conjuga imágenes de las consecuencias de la bomba de Hiroshima en su cincuentenario, con las pruebas atómicas de Mururoa iniciadas por el gobierno francés. También se llevan a cabo algunas obras colectivas de denuncia, como el caso del film patrocinado por Amnistía Internacional, *Contre l'oubli* (1991), que cuenta con fragmentos dirigidos por un gran número de conocidos cineastas franceses⁷⁸.

Un caso aparte, ejemplo singular de un cine de animación político, obra referencial y brillante que sirve para cerrar este apartado dedicado al cine francés, es *Persépolis* (*Persepolis*, Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud, 2007). La película plasma

⁷⁸ Entre ellos Costa-Gavras, por lo que el caso de *Contre l'oubli*, es comentado en el bloque dedicado al director.

los cómics autobiográficos de la directora (refugiada iraní en Francia), trazando la historia política de su país (desde la caída del Sha), con una fórmula que combina el enfoque humanista y el drama familiar de modo emocionante e irónica. Un modelo que no esta temática y estructuralmente tan lejos del cine de Costa-Gavras, a quien el film remite puntualmente, incluso a partir de las notas de la banda sonora de Olivier Bernet, que ocasionalmente traen los ecos de la música de Theodorakis para Z.

2.3.2 EL CINE POLÍTICO EN ITALIA

Durante la década de los sesenta, el cine italiano vive uno de los momentos de mayor esplendor de su historia. En este periodo, la industria cinematográfica italiana arroja unas cifras de producción notables que despegan por encima de los doscientos títulos anuales (incluyendo coproducciones), y que se explican también en base al éxito que hace proliferar la fabricación en serie de los *péplums*, *giallos* y *spaghetti westerns*⁷⁹. La industria cinematográfica italiana es en este momento la más prolífica de occidente por detrás de los Estados Unidos. “A comienzos de la década de los sesenta Italia se convierte en el mayor fermento de cineastas de toda la historia. A mitad del decenio, la producción nacional italiana ocupa el 60% del mercado, mientras la producción americana desciende hasta el 35%”⁸⁰.

En el plano artístico, los grandes maestros del cine italiano –Federico Fellini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni– se encuentran en un momento de especial fertilidad creativa, iniciando una transición singular, pero con determinantes consecuencias para el cine mundial, cuyo hito es el estreno en el mismo año de *La dolce vita* (*La dolce vita*, 1960), *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e suoi fratelli*, 1960) y *La aventura* (*L'avventura*, 1960) respectivamente.

A la cosecha autoral de este triunvirato completado por las aportaciones de Roberto Rossellini o Vittorio De Sica todavía en activo, se suma el éxito comercial del cine popular, con ejemplos excelsos dentro de la *commedia all'italiana*, representada en primer término por otros maestros “menores” como Mario Monicelli o Dino Risi, que

⁷⁹ Entre el año 1961 y 1977, el número de películas estrenadas por año oscila entre los 200 y los 288 de 1972, cifras solo igualadas o superadas en la década de los diez y de los veinte, durante el auge del cine mudo italiano y antes de la crisis total en la que se sumerge a partir de 1977. En las décadas subsiguientes, la producción cinematográfica italiana no superará en ningún esos datos, situándose en torno a una media de unos 150 films por año, con la excepción de un repunte reciente en 2009 y 2011. Datos extraídos de las estadísticas cruzadas (films por año y nacionalidad) obtenidas a partir de [imdb.com](http://www.imdb.com/search/title?countries=it&title_type=feature&explore=year) http://www.imdb.com/search/title?countries=it&title_type=feature&explore=year Consultadas entre mayo y junio de 2012.

⁸⁰ FONT, D., “Amore e rabbia. El moderno cine italiano”, en MONTERDE, J. E. (Ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2005, p. 81.

aún no habían obtenido su revisión crítica en positivo⁸¹. A ello hay que sumar el grueso de la producción total: el cine de consumo popular de bajo presupuesto ya citado (*peplums, giallos, westerns...*). Todo ello fruto de una industria equiparable con matices a la americana en su faceta de producción y exhibición que contaba también con su galería de estrellas no solo nacionales sino internacionales, exportadas a otras cinematografías europeas e incluso a Hollywood, además de implicarse (unos más que otros) en propuestas de autor de diversa índole: Sofia Loren, Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Claudia Cardinale, Gina Lollobrigida, Alberto Sordi, etc.

Dentro de este contexto, la gran novedad está representada por la eclosión del nuevo cine italiano —*nuovo cinema italiano*—, en el que se enmarca el propio Marco Bellocchio como uno de sus abanderados principales —el otro será Bernardo Bertolucci— y que alumbra en su seno el germen de lo que podría denominarse un “nuevo cine político italiano”, que comienza como una corriente singular inmersa en este de por sí heterogéneo movimiento, y termina alcanzando su esplendor y diversificación justo en el cambio de década.

2.3.2.1 Los cambios económicos y políticos en Italia:

En consonancia con lo anterior, el cambio en transición, el esplendor y el contenido del cine italiano en esta década, también viene explicado por los profundos cambios estructurales que sufre Italia a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta.

En el ámbito económico, Italia, que ya ha dejado atrás la herencia de la posguerra mundial, vive un periodo de crecimiento que transforma completamente el tejido social y productivo, modificando una economía sustancialmente agraria, en una potencia industrial media (piénsese en el potente sector automovilístico, pero también en la creciente industria energética⁸²), cada vez más enfocada también a los servicios. La consecuencia inmediata es un éxodo rural que provoca la sustitución —como punto de anclaje de la sociedad italiana— de los núcleos rurales por las grandes ciudades (Milán,

⁸¹ MONTERDE, J. E., “Introducción, ¿nuevo cine italiano?” en MONTERDE, J. E. (Ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2005, p. 11.

⁸² Proceso de desarrollo descrito precisamente en un notable film político de Francesco Rosi que traza el perfil del industrial Mattei: *El caso Mattei (Il caso Mattei, 1971)*.

Roma). Esta transformación da lugar al surgimiento de un nuevo modelo de clase trabajadora, obrera y emergente, y de unas incipientes clases medias urbanas, cuyo carácter social también se verá modificado en la moral a través de este mismo *boom* económico.

En el espacio político, Italia vive, en el seno de la tradicional hegemonía de la Democracia Cristiana (DC), una apertura hacia la izquierda (bautizada precisamente como “*apertura a sinistra*”), que si bien resulta tímida y limitada tanto en su naturaleza como en su intensidad, puede explicar, al menos de modo indirecto, algunos de los aires favorables para el surgimiento de los nuevos cines.

Esta circunstancia no explica de modo causal los nuevos intereses de los autores ni la intencionalidad política de sus obras, hechos que nacerían más bien de la tensión entre el contexto sociopolítico y el deseo ideológico de los artífices, antes que de su correspondencia. Pero lo que sí que provoca la existencia de un viento favorable desde las instancias de poder, es precisamente que el marco cultural permitiese a dichos autores expresarse realizando obras tan politizadas. Esto fue posible con la liberalización de unos circuitos de producción, distribución y exhibición, sujetos a la censura indirecta que suponía la fuerte influencia de las fuerzas conservadoras políticas y religiosas, muy presentes en dicho entramado.

Una influencia que se simboliza de modo concreto en el peso de la crítica ejercida desde el entorno de la Iglesia Católica –a través, por ejemplo, del periódico *L’Osservatore Romano*–, o en las recomendaciones cinematográficas, habituales, de los curas en las homilías, que condenan o bendicen según qué películas, guiando las preferencias de sus feligreses.

La *apertura a la sinistra* se consolida a partir de 1963, cuando el omnímodo poder electoral de la Democracia Cristiana se resiente, dando paso a un gobierno conservador, que colabora con la socialdemocracia, básicamente con el Partido Socialista Italiano (PSI)⁸³. Esta colaboración tiene como consecuencia una cierta liberalización social que en el ámbito cultural se explicita en la Ley de Censura (1962) y en la Ley del Cine (1965), pero que en el ámbito político genera una mayor división de la izquierda parlamentaria, al dejar aislado al verdadero partido fuerte de la oposición, el

⁸³ El Partido Socialista primero se abstiene y luego pasa a entrar en el ejecutivo, presidido precisamente por el malogrado Aldo Moro, cuyo secuestro y asesinato es el tema de uno de los films, *Buenos días, noche* (*Buongiorno, notte*, Marco Bellocchio, 2003), que se analizará con mayor profundidad en este trabajo.

Partido Comunista Italiano (PCI), segunda fuerza tradicional en Italia con un apoyo electoral del 25% de media, frente al aproximado 10-15% del PSI⁸⁴.

Durante este periodo el país sufre una inestable evolución política. En una década se suceden hasta seis primeros ministros con sus diferentes gobiernos, y hasta llega a haber rumores de golpe de estado; mientras que la lucha sindical y las huelgas se recrudecen como fruto de unas condiciones laborales precarias, provocadas por la enorme expansión industrial, el éxodo rural y la desordenado hacinamiento obrero que se produce en los márgenes de las grandes ciudades.

A partir de 1968, a la lucha obrera, representada en los cauces sistémicos por la fuerza del comunismo democrático, se suma el movimiento estudiantil, que inicia una serie de huelgas y protestas, a semejanza de los sucesos de mayo en París. Determinados sectores de la extrema izquierda se agrupan en torno a partidos de índole radical, de filiación maoísta o marxista-leninista, provocándose también una nueva escisión generacional del propio Partido Comunista, agrupada en torno al periódico *Il Manifesto*, y protagonizada por un sector descontento con el apaciguamiento, y la pérdida de liderazgo tras la muerte de su secretario general histórico Palmiro Togliatti.

En el cambio de década, dando comienzo a los conocidos como *anni di piombo* (años de plomo), se inicia la actividad terrorista de las Brigadas Rojas, de inspiración radical marxista, que provoca miles de muertos, heridos y secuestrados durante sus años de terror más intensos. Del lado contrario, y en el marco de la llamada *strategia della tensione* (estrategia de la tensión)⁸⁵, la extrema derecha, en connivencia muchas veces con los sectores más conservadores del poder, siembra el terror con otra serie de crímenes y atentados contra estudiantes o referentes significados de la izquierda. Un periodo que se cierra a final de los años setenta, y que tiene como punto de inflexión sustancial el mencionado caso Moro, que se saldó con una auténtica crisis política e institucional, a partir del secuestro y asesinato del mencionado líder democristiano por parte de las Brigadas Rojas⁸⁶.

⁸⁴ La propia socialdemocracia se divide, produciéndose una escisión por la izquierda del PSI la que nace el Partido Socialista de Unidad Proletaria (PSIUP), descontento por la traición que supone la colaboración de sus compañeros con los conservadores. La crítica al juego partidista, y en concreto a la alianza contra natura de socialistas y conservadores, es el objeto de crítica principal del segundo film de Bellocchio: *China está cerca* (*La Cina è vicina*, 1967), analizado también con detenimiento en un capítulo posterior.

⁸⁵ Periodo que podrá analizarse con más intensidad a partir del análisis de *Noticia de una violación en primera página* (*Sbatti il mostro in prima pagina*, Marco Bellocchio, 1972).

⁸⁶ El contexto político y las circunstancias que rodean a este episodio están tratadas con mayor profundidad en el capítulo dedicado al film *Buenos días, noche*.

1.3.1.1 El *nuovo cinema italiano*:

Esta corriente algo difusa –una propuesta caracterizada por una “*dispersión y variedad que impiden acotar una idiosincrasia común en un sentido fuerte*”⁸⁷, corre paralela a otros movimientos de renovación del cine europeo: la *nouvelle vague* francesa, el *free cinema* inglés, el *junger Deutscher Film*, etc., expresando una nueva serie de temas, o nuevas miradas construidas sobre los planteamientos todavía humeantes de los neorrealistas –“*superando, radicalizando o transformando*” su naturaleza, según acota Monterde⁸⁸; o sobre los moldes forjados por las aportaciones singulares a la modernidad de los citados Visconti, Antonioni y Fellini.

Las diferencias con respecto a la más reconocible y homogénea *nouvelle vague* francesa –dentro de unos parámetros laxos en cualquier caso–, radican básicamente en que el nuevo cine italiano no nace como contestación a un modelo creativo en crisis al que declara muerto y sobre el que quiere edificar una nueva forma cinematográfica. El nuevo cine italiano no solo se cimenta sobre su respetada herencia –básicamente neorrealista– sino que convive en armonía con la generación anterior, que lejos de estar en crisis o decadencia, se encuentra también en su máxima cima creativa, que llega a extenderse hasta bien entrados los setenta.

Del mismo modo, el origen de su surgimiento no parte de un ámbito externo a la industria –como en el caso francés en el que los intelectuales descontentos se convierten en cineastas contestatarios–, sino que una gran parte de los integrantes del *nuovo cinema* emergen del propio entorno de producción cinematográfico tras pasar por el escalafón técnico (el caso de Bertolucci, ayudante de Pasolini), o graduarse de las escuelas de cine (Marco Bellocchio). En esta misma línea y de modo general –la ópera prima de Bellocchio será una excepción en este sentido–, las fuentes de financiación de los proyectos del nuevo cine no manan de la autofinanciación o de fondos culturales marginales; ni de la producción estatal a través de las escuelas; sino de la visionaria diversificación artística de unos productores a la americana (Dino De Laurentiis, Goffredo Lombardo, Franco Cristaldi, Alberto Grimaldi), que apuestan, junto a sus propuestas comerciales, por sumarse a las posibilidades de negocio de esta corriente nueva y fresca, muy bien acogida por una sociedad en pleno cambio.

⁸⁷ MONTERDE, J. E. (2005), *op. cit.*, p. 10.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 107-119.

1.3.1.2 El cine político italiano desde los años sesenta:

En Italia, lo que podríamos llamar “nuevo cine político” aparece antes que en Francia, y lo hace de forma explícita constituyendo prácticamente una modalidad genérica, reconocible por el público y por los autores que se inscriben en ella. Esta corriente tiene un amplio seguimiento y desarrollo durante casi dos décadas, decayendo a finales de los años setenta junto con el conjunto de la cinematografía italiana.

El cine político italiano tiene un arraigo y un desarrollo mucho mayor que el cine francés, constituyendo, en sus diferentes facetas y modelos, un verdadero hito en este periodo, como confirma la opinión de Caparrós Lera en 1978: “*Desde la segunda mitad de la pasada década, Italia es el centro del cine político por excelencia*”⁸⁹, una aseveración que Caparrós completa al citar a Gillo Pontecorvo: “*Puede decirse que nueve de cada diez de los cineastas italianos más serios militan en partidos de izquierda. Por este motivo, la mayoría de films que no son específicamente políticos contienen un reflejo de la realidad social italiana*”⁹⁰.

Previamente, y en oposición al caso francés, la temática política, atendida desde una óptica casi siempre cómica y local, tiene una presencia notable en el cine italiano de la posguerra y los años cincuenta. El desarrollo natural de esta constante, unida a la evolución del neorrealismo, se encuentra en la base para el auge de un cine de género muy politizado en los años siguientes.

Precisamente, a final de los años cincuenta se producen bastantes películas importantes que tratan reiteradamente temas políticos y que vuelven su mirada sobre los resistentes antifascistas. Es un subperiodo que constituye, según Farassino “*un segundo neorrealismo*”. El mismo autor busca su origen en el contexto político del país: “*La cauta apertura política hacia la izquierda deja espacio a un cine crítico y a veces de oposición, pero que sobre el plano del lenguaje no busca novedades ni azares y acepta cómodos compromisos (y no rebuscadas contaminaciones como en el neorrealismo histórico) con los géneros más populares. La “comedia a la italiana” será, es más, ya lo es, el resultado más natural y apreciable*”⁹¹.

⁸⁹ CAPARRÓS LERA, J.M., *El cine político visto después del franquismo*, Dopesa, Barcelona, 1978, p. 21.

⁹⁰ Gillo Pontecorvo, citado por CAPARRÓS LERA, J.M. (1978), *op. cit.*, p. 21.

⁹¹ FARASSINO, A., “Italia: el neorrealismo y los otros” en MONTERDE, J. E. y RIAMBAU, E. (Ed.), *Historia General del Cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 128.

El cine político italiano experimenta un progresivo auge que se inicia al comienzo de los años sesenta de forma tímida y que alcanza su cenit en torno a 1968. Todo el contexto sociopolítico de ese momento incide de forma determinante en el contenido y el trasfondo de la producción, generando un verdadero foco de cine político inexistente hasta el momento, pese a la lenta progresión de casos aislados de años anteriores.

Desde finales de los años 50, el punto de vista político se introduce a través de dos grandes fórmulas generales: el cine ambientado en la Segunda Guerra Mundial y la comedia costumbrista, que en ambos casos se plantean como reformulaciones más o menos desvirtuadas del neorrealismo.

El cine bélico antifascista:

La recuperación de ese pasado bélico, aún reciente, permite entablar una perspectiva de denuncia imposible de abordar en su momento. La veta abierta por el neorrealismo puro de anclaje histórico –Rossellini– se sigue explotando en 1960.

El propio Rossellini consagra a la temática de la resistencia antifascista y al entendimiento entre aliados de distinta nacionalidad respectivamente *El general de la Rovere* (*Il generale della Rovere*, 1959) y *Fugitivos en la noche* (*Era notte a Roma*, 1960), mientras que uno de los puntales del cine político europeo, Gillo Pontecorvo, debuta precisamente con *Kapo* (1960), dedicada a narrar desde un enfoque duro y realista la vida en un campo de concentración nazi. Otro de los films más significativos de esta corriente es *La larga noche del 43* (*La lunga notte dal 43*, Florestano Vancini, 1960), que cuenta un caso de violencia fascista en las postrimerías de la guerra basándose en un cuento de Giorgio Bassani.

Otros ejemplos destacables de ese cine bélico antifascista son *Il carro armato dell'otto settembre* (Gianni Puccini, 1960), que versa sobre la resistencia bélica en la guerra y en cuyo guión participan dos señeros autores políticos posteriores: Pier Paolo Pasolini y Elio Petri; los dramas bélicos *Un giorno da leoni* (1961) y *Le quattro giornate di Napoli* (1962), que trata sobre una revuelta contra los alemanes en la ciudad del título, ambas de Nanni Loy; *Dieci italiani per un tedesco* (Filippo Walter Ratti, 1962) y *Una questione privata* (Giorgio Trentin, 1966), obra semidesconocida sobre un grupo de fascistas que capturan a un partisano comunista.

También Vittorio De Sica aborda la cuestión en su exitosa adaptación de la obra de Alberto Moravia *Dos mujeres* (*La cocciara*, 1960), si bien desde una óptica más desmelenadamente melodramática, o en *I sequestrati di Altona* (1962), en la que muestra las relaciones de la burguesía con los nazis manejando un reparto de estrellas internacionales –Sofía Loren, Fredric March, Maximilian Schell y Robert Wagner– y adaptando otra obra de prestigio, en este caso de Jean-Paul Sartre. Siguiendo esta línea melodramática, el veterano artesano Pasquale Festa Campanile dirige a Catherine Deneuve y a Enrico Maria Salerno en *La costanza della regione* (1963), crónica sentimental y política de un joven educado en el marxismo, y obra de una cobertura intelectual infrecuente en el realizador.

La comedia italiana. Un escenario para la crítica sociopolítica:

En el campo de la comedia italiana, el comentario político se hace presente progresivamente hasta constituir el objeto central de bastantes films, sobre todo a partir de 1968. Los autores con más preocupación y compromiso de la década anterior continúan introduciendo elementos llamativos de crítica política. Luigi Zampa, uno de los autores de comedia más comprometidos políticamente, que había realizado ya en 1954 una crónica política sarcástica sobre un cínico oportunista (Alberto Sordi) dispuesto a militar en cualquier formación en función de sus intereses –*El arte de apañarse* (*L'arte di arrangiarsi*)–, retoma al mismo protagonista en *El alcalde, el guardia y la jirafita* (*Il vigile*, 1960), cuyo protagonista es un desempleado que llega a convertirse en un estorbo para las autoridades políticas locales cuando se deviene en guardia urbano con un incorruptible sentido del deber. Zampa realiza también en el mismo año un film de temática criminal desarrollada en un entorno obrero coproducido por España: *Il magistrato / Todos somos culpables*.

En general, este tipo de comedias utilizan algún aspecto social –que con los años tendrá cada vez un enfoque erótico y sexual de mayor intensidad– en torno al que gira la trama, y que a menudo se condensa en el personaje al que alude el título. El tema del desempleo es tratado también desde esta óptica en *L'impiegato* (Gianni Puccini, 1960); la prostitución en *Adua e le compagne* (Antonio Pietrangeli, 1960), y la picaresca costumbrista y el ansia de ascenso social en *El estafador* (*Il mattatore*, Dino Risi, 1960).

El mismo Dino Risi –uno de los autores más brillantes de la *commedia all'italiana*– entrega por otro lado uno de sus mejores films de crítica social con *La escapada* (*Il sorpasso*, 1962), retrato negrísimo y sin piedad de la Italia de los sesenta con apuntes sociales de toda índole en forma de *road-movie* improvisada. Vittorio De Sica se apunta también a la corriente con *El especulador* (*Il boom*, 1963), que trata los problemas inmobiliarios en clave cómica con Sordi a la cabeza del reparto; y otro de los referentes del género, Mario Monicelli, dirige una brillante sátira de los problemas de una pareja de recién casados que trabajan en la misma fábrica en su episodio –“Renzo e Luciana” del film colectivo *Boccaccio '70* (1962).

Precisamente, el recurso al film colectivo de episodios arroja múltiples ejemplos de obras críticas con la sociedad y la política. *Monstruos de hoy* (*I monstri*, Dino Risi, 1963), quizá el ejemplo más relevante y popular, lanza sus dardos contra toda clase de instituciones y tipos sociales encarnados en diferentes roles por Vittorio Gassman y Ugo Tognazzi.

En el estrato más ingenuo, cada vez con mayor efectismo y pobreza de ingenio continúa la serie de Don Camilo –párroco enfrentado amistosamente al alcalde comunista de su pueblo– iniciada en los años cincuenta, y repleta de anotaciones y gracias de contenido político; a saber: *Don Camillo, monsignore ma non troppo* (Carmine Gallone, 1961) y *El camarada don Camilo* (*Il compagno Don Camillo*, Luigi Comencini, 1965), y posteriormente –ya sin Fernandel–, *Don Camillo e i giovani d'oggi* (Mario Camerini, 1972). Otra comedia claramente política, no especialmente distinguida pero destacable por su contenido, es *Gli Onorevoli* (Sergio Corbucci, 1963), que se ambienta en una ficticia campaña electoral con los diferentes candidatos del PCI, la DC, los monárquicos, etc., y está protagonizada por el cómico Totò.

En otro grupo aparte cabe destacar que algunos de los más logrados films del periodo surgen precisamente de la fusión de la comedia costumbrista con la relectura dramática y realista del pasado histórico bélico o post-bélico. Es el caso destacado de algunas obras mayores: *La gran guerra* (*La grande guerra*, Mario Monicelli, 1959), ambientada en la Primera Guerra Mundial; *Todos a casa* (*Tutti a casa*, Luigi Comencini, 1960), sobre el regreso al hogar de los soldados italianos, una vez firmado el armisticio, y *Una vida difícil* (*Una vita difficile*, Dino Risi, 1961), que narra las andanzas de un hombre honesto plegado a sus principios ideológicos (Alberto Sordi), desde el final de la guerra hasta los sesenta.

Con especial atención al proceso político histórico, Dino Risi dirige *La marcia su Roma* (1962), en la que se narran todos los hechos que condujeron, entre 1919 y 1922 a la victoria del fascismo a través de la mirada de dos testigos cotidianos (Vittorio Gassman y Ugo Tognazzi). El comprometido y citado Luigi Zampa se apunta a este revisionismo histórico en clave tragicómica con *Gli anni ruggenti* (1962), en la que se describen las andanzas de un corredor de seguros (Nino Manfredi) que llega a un pequeño pueblo en los años treinta. También *El padre de familia* (*Il padre di famiglia*, Nanni Loy, 1967) efectúa un repaso histórico, que combina divertimento y análisis social, y que parte desde la posguerra, siguiendo a un hombre recto e idealista (Manfredi) que forma una familia que acaba desintegrándose en el ambiente de industrialización de los sesenta. Se pueden citar otros casos con similar espíritu y desigual resultado: *Lo queremos frío* (*A noi piace freddo...!* Steno, 1960), farsa de la lucha entre nazis y partisanos en Roma en 1943; *El federal* (*Il federale*, Luciano Salce, 1961), *road-movie* a bordo de un *jeep* en el que se relacionan un militante fascista (Ugo Tognazzi) y un viejo profesor intelectual (Georges Wilson); *Sua Eccellenza si fermó a mangiare* (Mario Mattoli, 1961), sobre un ladrón (Ugo Tognazzi) que se hace pasar por el médico personal de Mussolini ante una familia burguesa; *Gli eroi del doppio gioco* (Camillo Mastrocinque, 1962), cuyo protagonista es un farsante que finge ser fascista justo cuando el eje está a punto de ser vencido; o *Il mio amico Benito* (Giorgio Bianchi, 1962), al servicio del cómico Peppino De Filippo, sobre un desgraciado que se aprovecha de la posesión de una foto en compañía de Mussolini para hacerse pasar por amigo suyo.

El film más político de esta modalidad tragicómica, que además es probablemente la obra maestra de la fórmula (y la de su autor) es *Los camaradas* (*I compagni*, Mario Monicelli, 1963). El contexto del film se sitúa en la lucha del movimiento obrero en el norte de Italia, a través de la figura de un maestro comunista (Marcello Mastroianni) que se convierte en el líder intelectual de los trabajadores de una fábrica textil.

El incipiente nuevo cine italiano:

Junto al cine más popular, al de los autores veteranos y/o consolidados, surgen nuevas propuestas que marcan el inicio del sustancial *nuovo cinema italiano* y del fervor político que es consustancial al movimiento. En uno de los primeros ejemplos *El*

lápiz de labios (*Il rossetto*, 1960), comienzan a vislumbrarse las preocupaciones sociales de Damiano Damiani, uno de los más prolíficos y sistemáticos cineastas políticos italianos, que para su primer film de ficción decide abordar –en colaboración con el célebre guionista neorrealista Cesare Zavattini– las vivencias de un grupo de jóvenes vagabundos. Damiani dirige posteriormente en *La rimpatriata* (1963), que describe, con un trasfondo de crítica social y generacional, el rencuentro en clave cómica de un grupo de antiguos amigos.

Otra de las obras claves del *nuovo cinema* es *El empleo* (*Il posto*, 1961), ópera prima del conservador Ermanno Olmi, una excepción dentro de la mayoritaria adscripción izquierdista de los nuevos directores. El film –si bien en un estilo más intimista– contiene también un retrato generacional adjetivado socialmente. Esta perspectiva, con mayor carga social por tratarse el caso de un obrero que emigra a Sicilia, es abordada de nuevo por Olmi en *I fidanzati* (1963).

La tendencia ruralista y social que estará presente en el cine posterior de Olmi es el nexo común entre *Il briganti* (Renato Castellani, 1961), una especie de antecedente temático de *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1976) que narra las vicisitudes paralelas de un revolucionario agrícola y de un bandido a principios de siglo, y de *Gli ultimi* (Vito Pandolfi, 1963), relato protagonizado por una humilde familia de agricultores.

En la órbita del *nuevo cine*, sin constituir exactamente ejemplos precisos de cine político, se desarrollan obras singulares con un importante trasfondo crítico de la sociedad y de sus instituciones, lo que incluye los valores burgueses y familiares. La mayoría de los autores citados, tras dar sus primeros pasos con un cine que se mueve en una órbita de descripción social o costumbrista, acabarán sumergidos de lleno en la realización de obras políticas.

El más célebre y brillante de todos ellos, Bernardo Bertolucci, debuta con *La commare secca* (1962), en la que la investigación sobre la muerte de una prostituta da pie a la construcción de una radiografía social de los bajos fondos, de estructura compleja –tomada de *Rashomon*⁹²–, y con una estética de una madurez poética asombrosa para tratarse de la ópera prima de un joven de veintidós años. El mismo espíritu recorre los principales logros de la nueva generación de directores, como se puede apreciar en *Crónica familiar* (*Cronaca familiare*, Valerio Zurlini, 1962); *La isla de Arturo* (*L'isola*

⁹² *Rashomon*, Akira Kurosawa, 1954.

di Arturo, Damiano Damiani, 1962); o *Yo la conocía bien* (*Io la conoscevo bene*, Antonio Pietrangeli, 1965).

Las aportaciones de los grandes maestros: Visconti, Rossellini y Pasolini.

Junto a los enfoques genéricos, no pueden obviarse dentro de los antecedentes de un cine político más homogéneo, las aportaciones singulares de grandes maestros como Luchino Visconti –sin duda el más comprometido del trío completado por Fellini y Antonioni–, o Roberto Rossellini.

La obra de Visconti está recorrida por un sentido y una intencionalidad política que se integra en las ambientaciones melodramáticas o históricas de sus relatos, especialmente en su crónica de la emigración rural *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e suoi fratelli*, 1960), y en su análisis épico sobre la decadencia y transformación de la aristocracia *El gatopardo* (*Il gattopardo*, 1963). También Roberto Rossellini, si bien desde una perspectiva exclusivamente historicista, incluye comentarios sociopolíticos, como puede verse en *Vanina Vanini* (1961). Del mismo modo, Pasolini, aunque representa a una generación posterior, abre su filmografía con dos títulos de claro tinte social, *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962), en los que combina la herencia neorrealista con su peculiar estilo poético.

Las alusiones políticas en la serie B de consumo:

Partiendo del hecho de que una parte mayoritaria de la producción italiana del periodo está dedicada a los films populares de género –*spaghetti western*, *péplum*, *giallo*, comedia erótica, aventuras, etc. –, no es extraño que la política se filtre de un modo u otro en los contenidos de algunos de estos films. Una circunstancia que deriva de la importante politización del contexto sociocultural. A esta circunstancia se une el hecho de que algunos de los artífices de este cine popular se adscriben de forma clara a la izquierda política italiana, como es el caso del director Sergio Leone –el exponente sustancial del *spaghetti western*– o del guionista Franco Solinas, que alterna el cine de autor con el de consumo.

La fórmula habitual para la inclusión de un discurso político en este cine popular es la utilización de metáforas más o menos soterradas que estructuran los relatos en clave marxista, planteando los conflictos de un modo dialéctico, y convirtiendo a opresores y oprimidos –ya sea en la antigua Roma, o en el lejano oeste reproducido en Almería– en representantes indirectos de la clase propietaria y la proletaria.

Ese poso revolucionario se puede hallar de una forma más tímida en algunos títulos ambientados en la antigüedad: *El coloso de Rodas / Il colosso di Rodi* (Sergio Leone, 1961); *Los cien caballeros / I cento cavalieri* (Vittorio Cottafavi, 1964), coproducción con España que al hablar expresamente en el prólogo del tirano y de su forma de pacificar parece remitir subrepticamente a Franco; o *Escipión, el africano* (*Scipione detto anche l'africano*, Luigi Magni, 1971).

En el *spaghetti western* las claves políticas surgen de modo más nítido en una serie de películas de diversa calidad formal y narrativa, pero que comparten la voluntad transparente de expresarse políticamente⁹³. El caso más representativo es el interesante título del citado Damiano Damiani *Yo soy la revolución* (*El Chunchu, quién sabe?* 1966); un film con un explícito contenido político protagonizado por dos iconos del compromiso –Volonté y Lou Castel–, que culmina con un agresivo alegato anarquista. Lou Castel declara precisamente que su personaje era una especie de símbolo del fascismo y que el peso político del film se debía fundamentalmente al guión de Franco Solinas⁹⁴. Otros ejemplos de politización en el *western* son *Cara a cara* (*Faccia a faccia*, Sergio Sollima, 1967), protagonizada por Gian Maria Volonté, y *Requiescant* (Carlo Lizzani, 1967), protagonizada por Lou Castel y Pier Paolo Pasolini.

De forma anecdótica, y como simple trasfondo, lo político, con un sentido ideológico a menudo opuesto y de modo epidérmico, también está presente –como eco de la Guerra Fría–, en algunas producciones de espías o de aventuras de bajo presupuesto: *Il sangue e la sfida* (Nick Nostro, 1962), *El caso Beckett* (*L'affare Beckett*, Osvaldo Civirani, 1966), un film anticomunista de espionaje que sigue de forma pobre la estela de la serie James Bond; o en el curioso caso de la también anticomunista *Apocalipsis sobre el Río Amarillo* (*Apocalisse sul fiume giallo*, Renzo Merusi, 1960), que trata la toma del poder de Mao en China desde una óptica reaccionaria muy ingenua.

⁹³ Una circunstancia, que enmascarada en el género y en la condición popular del producto, pasó bastante desapercibida para la censura española, permitiendo que la mayor parte de estas obras se estrenasen en nuestro país, que además coprodujo algunas de ellas y se convirtió en el escenario de su rodaje.

⁹⁴ Lou Castel al autor. Entrevista realizada en Madrid el 14 de junio de 2013.

Así mismo, los tópicos políticos sirven de coartada para comedias de consumo poco distinguidas cuyo discurso ambiguo termina resultando más bien intrascendentemente grueso. Un claro representante de esta producción en masa, cuya intensidad erótica progresa con los años, es el prolífico artesano Lucio Fulci con, por ejemplo, *Le massagiatrici* (1962), en la que mezcla a dos industriales católicos de la Democracia Cristiana con chicas guapas. Otros dos ejemplos de los muchos existentes en esta vertiente son *I quattro monaci* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1962), que presenta a unos ladrones que se hacen pasar por evadidos de la Hungría comunista para poder vivir en un convento siciliano, o *Twist, lolite e vitelloni* (Marino Girolami, 1962), en la que un alcalde aristócrata y un comunista ven como sus respectivos hijos se enamoran.

La obra fundacional: Salvatore Giuliano:

Junto a las fórmulas de género mencionadas, y a los exponentes del cine social propios del nuevo cine, en los primeros años sesenta surgen ya en relación con la producción total algunos casos aislados de películas estrictamente políticas.

Por un lado, se cuentan dos films estrenados comercialmente pero que lindan con lo experimental. El primero es *I sogni muoiono all'alba* (Mario Craveri, Enrico Gras, Indro Montanelli, 1961). Se trata de una obra, de opresiva atmósfera, que denuncia la represión de la revolución húngara de 1956 a través de la mirada de cinco periodistas extranjeros confinados en un hotel. En segundo lugar, en la frontera con el cine militante de signo comunista, se realiza *Cronache del '22* (Francesco Cinieri, Guidarino Guidi, Giuseppe Orlandini, Moraldo Rossi y Stefano Ubezio, 1961), que se compone de cinco episodios que muestran diversos ejemplos de la represión fascista tras la toma del poder por parte de Mussolini.

No obstante, al margen de esos dos títulos, el film que marca el punto de inflexión a la hora de hablar de un “nuevo cine político” es *Salvatore Giuliano* (*id.*, 1962), de Francesco Rosi. Este título constituye el inicio casi oficial de una nueva manera de aproximarse a la esfera política por parte del cine italiano, y podríamos decir que europeo. No solo por su contenido y por la forma de entrecruzar el sustrato vocacionalmente político en una trama determinada (habitualmente con enmarcada en el *thriller*), sino por la influencia que va a ejercer en el cine posterior.

Francesco Rosi, puntal de esta nueva tendencia y maestro del cine político, continúa por la línea emprendida, ahondando en los mimbres del suspense, o de la crónica histórica, cuyo fundamento primordial es la puesta en evidencia de una situación de injusticia política. Con su siguiente obra, *Las manos sobre la ciudad*, (*Le mani sulla città*, 1963), denuncia la corrupción y la especulación inmobiliaria en Sicilia, y las relaciones entre los partidos políticos, los constructores y la mafia.

Las consecuencias de Salvatore Giuliano, obras y artífices:

A partir del éxito de *Salvatore Giuliano*, surgen una serie de figuras de relevancia, muy comprometidos políticamente y en la órbita ideológica del PCI, que comienzan a producir films de denuncia: Paolo y Vittorio Taviani, que forman inicialmente asociación con Valerio Orsini; Giuliano Montaldo, el guionista Franco Solinas, etc.

El actor Gian Maria Volonté no solo es su rostro habitual, sino que se convierte en un verdadero símbolo representativo de lo que constituiría el cine político italiano de la época, hasta el punto de que su desarrollo se puede estudiar puntualmente a partir de su filmografía, desde sus primeras experiencias con los Taviani a principios de los sesenta, hasta su rol de Aldo Moro en *El caso Moro* (*Il caso Moro*, Giuseppe Ferrara) en 1986. Junto a Volonté, Enrico Maria Salerno, Lou Castel o Jacques Perrin, son otros de los intérpretes más habituales del nuevo cine político italiano.

Los hermanos Taviani y Valerio Orsini inician su andadura en la ficción con *Hay que quemar a un hombre* (*Un uomo da bruciare*, 1962), en la que de nuevo se presenta la relación entre la mafia siciliana y la corrupción política, con Gian Maria Volonté de protagonista. A continuación, con un tono más ligero, los Taviani realizan el docudrama cómico *I fuorilegge del matrimonio* (1963), en la que se incluyen cinco episodios dramatizados que plantean situaciones a favor del divorcio y que van precedidos por un prólogo en que un senador socialista presenta un proyecto de ley dedicado a esa cuestión. El siguiente film ya en solitario de los Taviani –*I sovversivi*, 1967– linda claramente con el cine militante. Cuenta la historia de cuatro militantes del PCI que se ven personalmente afectados por la muerte del histórico secretario general Palmiro Togliatti. Uno de ellos decide marcharse a luchar en la revolución venezolana; otra es una lesbiana que mantiene una relación con la mujer de un aspirante a liderar el

partido; otro, pasivo, se dedica a intelectualizar la situación; y el último es un cineasta que quiere realizar obras de compromiso político.

Por su parte, Giuliano Montaldo dirige el alegato antifascista *Tiro al piccione* (1962), en el que se muestra la guerra desde la perspectiva de un joven soldado de la República de Saló que va tomando progresivamente conciencia de sus errores. Posteriormente lleva a cabo una sátira social del capitalismo industrial protagonizada por un arribista, en lo que resulta una trama bastante habitual del periodo, en *Una bella grinta* (1965).

Con clara influencia *pasoliniana* en la forma –el contenido adapta directamente una novela suya– y protagonizada por su actor fetiche Franco Citti, *Una vida violenta* (*Una vita violenta*, Paolo Heusch, Brunello Rondi, 1962), con guión de Franco Solinas, relata la historia de un hombre pobre y sin cultura que toma conciencia política en prisión pero acaba muriendo de tisis. Con idéntico espíritu, el dramaturgo Gianfranco De Bosio realiza *Il terrorista* (1963) una de sus escasas incursiones cinematográficas. El film es una aproximación a las vivencias de un partisano comunista, encarnado por Gian María Volonté, revestida de acción y debate político. Otro curtido cineasta ligado al PCI y que adquirirá cierto prestigio posterior, Carlo Lizzani, lleva a cabo una reconstrucción histórica con vocación de denuncia política en *El proceso de Verona* (*Il processo de Verona*, 1963), en la que se narra el episodio histórico en que el marido de Edda Ciano, hija de Mussolini, fue asesinado por fanáticos fascistas sin que ella pudiera hacer nada por impedirlo. El mismo director realiza *La vita agra* (1964), sátira política sobre un intelectual anarquista (Ugo Tognazzi), despedido del servicio cultural de una organización minera, que deviene en agresivo publicista en Milán y se enamora de una periodista marxista⁹⁵. En un terreno casi *amateur*, el joven Luigi Turolla dirige *La mano sul fucile* (1963), dedicada a los partisanos antifascistas; mientras en clave histórica pero siguiendo la línea de la nueva generación comprometida, Duccio Tessari realiza *Il fornaretto di Venezia* (1963), en la que se sigue un proceso político inquisitorial en la Edad Media, y en cuyo reparto participan dos actores especialmente ligados al compromiso político: Enrico Maria Salerno y Jacques Perrin, éste último productor también de los principales films de Costa-Gavras.

⁹⁵ El film contiene además una referencia a directa a uno de los hito del cine político de la época, la citada *Las manos sobre la ciudad*, presente en un póster, como si quisiera expresar de modo claro cual es su matriz estilística y temática.

Otro interesante autor de la nueva hornada, Florestano Vancini, dirige su obra más política, de signo autobiográfico, *Las estaciones de nuestro amor* (*Le stagioni del nostro amore*, 1966), en la que Salerno encarna a un periodista de izquierdas que sufre una crisis existencial e ideológica, y que decide abandonar su vida presente y tratar de retomar sus inquietudes de juventud. Idéntica temática encarnada ahora por Jacques Perrin comprende la segunda obra de ficción –*Un uomo a metà*, 1966– de otro personal director de la nueva ola italiana, Vittorio De Seta, que ya había mostrado su compromiso en su anterior film –*Banditi a Orgosolo*, 1961– relatando la mísera vida de un pastor que se ve abocado al bandidaje.

Prima della rivoluzione e I pugni in tasca. Dos hitos “políticos” alternativos:

Después de *Salvatore Giuliano* el siguiente hito del cine político de la época es *Prima della rivoluzione* (Bernardo Bertolucci, 1964). Se trata de un caso notablemente diferente al de Rosi que opta por la vía contraria para tratar el discurso político, al adentrarse en la crónica de la juventud militante tratada en términos existencialistas y notablemente influida por la *nouvelle vague* y el cine de Godard.

Junto a *Prima della rivoluzione*, el otro paradigma político del periodo –pese a no tratarse de un film con argumento político–, es la ópera prima de Marco Bellocchio *Las manos en los bolsillos* (*I pugni in tasca*, 1965). Las consecuencias políticas de esta obra van mucho más allá de su propio contenido concreto en ese ámbito, suponiendo el verdadero punto de inflexión entre lo viejo y lo nuevo para la cinematografía italiana, al representar la ruptura oficial con la fórmula previa, tanto en virulencia estética como conceptual. Su discurso político está implícito en una trama de conflictos familiares, metáfora de la descomposición de los valores tradicionales en Italia. En palabras de Longhi se trata de una “obra históricamente importantísima porque marca un corte preciso y violento con el cine precedente”⁹⁶.

⁹⁶LONGHI, L. en MONTERDE, J.E. (Ed.) (2005), *op. cit.*, p. 294.

La batalla de Argel y otros exponentes.

Otro exponente crucial del cine político junto con *Salvatore Giuliano* es *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*, 1966), de Gillo Pontecorvo y con guión de Franco Solinas, que excede las fronteras italianas para constituirse en un modelo de crónica política de un proceso histórico internacional, en este caso la descolonización de Argelia, y que, pese a tratarse de una coproducción italo-argelina, tendrá especial incidencia en Francia, dado su contenido, generando importantes derivaciones.

En cierto modo, la tensión franco-argelina se halla en el trasfondo de *El extranjero* (*Lo straniero*, Luchino Visconti, 1967), adaptación de la novela de Albert Camus, más existencial que política, pero crítica con el sistema judicial y social francés. Así mismo, Pasolini entrega con *Pajaritos y pajarracos* (*Uccellacci e uccellini*, 1966) una alegórica sátira sobre la agonía del partido comunista, trasmutado en un cuervo. La influencia *pasoliniana*, a partir del aire marxista y libertario que recorre su polémica adaptación de la vida de Jesucristo en *El evangelio según San Mateo*⁹⁷ (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964), se deja sentir en espíritu en la aproximación a la vida del fundador de los franciscanos *Francesco d'Assisi* (1966) de Liliana Cavani, que aporta el mismo radicalismo en el punto de vista, apuntalado por la presencia protagónica de Lou Castel, icono político y generacional desde *I pugni in tasca*, o por la insólita presencia como actor de Marco Bellocchio. Precisamente, el segundo film de este autor se sumerge ya claramente en el terreno político narrando en tono de sátira las diferencias entre socialistas y comunistas, y marcando otro punto álgido del cine político italiano de la década *China está cerca* (*La Cina è vicina*, 1967).

Otro autor “político” que despuntará posteriormente es Elio Petri. Sus primeros films –*El asesino* (*L'assassino*, 1961), *Il maestro de Vigevano* (1963) y *La víctima número 10* (*La decima vittima*, 1965)– no son todavía claramente políticos, pero se apunta en ellos un discurso ideológico evidente. Por su parte, *A cada uno lo suyo* (*A ciascuno il suo*, 1967), es ya un claro film político, basado en una novela de Leonardo Sciascia, que plantea la barrera entre la conciencia intelectual y la realidad social, a partir de la historia de un profesor de izquierdas (Gian Maria Volonté) que investiga un aparente crimen pasional, que esconde un trasfondo político y mafioso. El film anticipa incluso algunos planteamientos estéticos y estructurales de Z de Costa-Gavras.

⁹⁷Nótese como la traducción española de la época otorgó al Matteo del título original el apelativo de santo.

1.3.1.3 La consolidación del cine político a partir de 1968:

A partir de 1968 se produce un cambio contextual que provoca un importante aumento de la presencia política en la cinematografía italiana. Se suceden los films explícitamente políticos y aumenta en un número muy significativo el contenido o el comentario político en films de toda índole.

El grueso de la producción fílmica lo siguen constituyendo las obras de género de bajo presupuesto, especialmente los *westerns*, con profusión también de *péplums*, *giallos* y films baratos de espías o de hazañas bélicas contra los nazis⁹⁸. También comienzan a producirse un gran número de films policíacos de bajo presupuesto, en ocasiones –las menos– con trasfondo político, pero que en su mayor parte derivan hacia subproductos ambientados en el mundo de la mafia, con altas dosis de violencia que constituirán el subgénero denominado oficiosamente *poliziottesco*. Algunos autores extraen interpretaciones ideológicas de los postulados violentamente individualistas de estos films (el recurso a la venganza personal ante la ineficacia o la corrupción del Estado, etc.). No obstante, parece algo extremo intentar recoger el sustrato de reaccionarismo que puede reposar en esos planteamientos a menudo ambiguos y despreocupados, dada la simplicidad de los mecanismos estéticos y narrativos de estas películas baratas, realizadas a destajo sin más objetivo, en la mayoría de los casos, que resultar rentables en las taquillas de los cines de barrio y de programa doble. El éxito mundial de *El padrino*⁹⁹, aumentará el interés en esta vertiente provocando un verdadero aluvión de imitaciones en la primera parte de la década de los setenta.

Por otro lado, una nueva modalidad muy presente desde el final de la década es el cine erótico, que de hecho constituirá un porcentaje inmenso de la producción total de films, sustituyendo claramente al *spaghetti western* en este sentido a partir de los setenta. Siempre a medio camino entre la comedia gruesa y el cine pornográfico, se mezcla puntualmente con otros géneros y temas (*giallo*, *thriller*, cine de nazis, etc.) y no evita en ocasiones contadas la inclusión de ingredientes políticos de escasísima profundidad, con la intención de aumentar la provocación o la sátira.

⁹⁸ Una modalidad que tiene su punto álgido en 1969 con decenas de films baratos de guerra con tramas similares a algunos de los recientes éxitos norteamericanos como *Doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*, Robert Aldrich, 1967) o *El desafío de las águilas* (*Where Eagles Dare*, Brian G. Hutton, 1968), que combinan la acción bélica con una óptica descreídamente irónica y violenta, y que tanto gustarán posteriormente a algunos autores postmodernos.

⁹⁹ *The Godfather*, Francis Ford Coppola 1972.

Dentro de esta visión del grueso de la producción de género, el resto del cine italiano comercial, de autor, y desde luego experimental, se ve especialmente condicionado por la presencia constante de la política y las tensiones sociales del momento. Dos focos principales generan tal atención: por un lado los sucesos de Mayo del 68 en París y sus derivaciones italianas en forma de protestas estudiantiles, y por otro, las tensiones políticas internas, con especial incidencia del recrudecimiento de la lucha obrera, la polarización entre la izquierda y la derecha, al albur también del golpe militar griego, y el surgimiento por consiguiente de episodios de violencia terrorista por parte de las Brigadas Rojas y de la extrema derecha.

Los datos son claros a este respecto. Partiendo, como decíamos, de que la gran parte de la producción se dedica a los films de género de bajo presupuesto (*westerns*, comedias gruesas, policíacos, *péplums*, *giallos*, cine de guerra y cine erótico), tan solo una mínima parte de la producción de cine italiano entre 1960 y 1968 inclusive, puede considerarse “política” en algún sustrato claro pese a los hitos citados (*Salvatore Giuliano*, *Los camaradas*, *Prima della rivoluzione*, *Las manos en los bolsillos*, *La batalla de Argel*, *China está cerca* y *A cada uno lo suyo*).

Del total de films italianos producidos en esa época, incluyendo coproducciones con otros países con capital italiano mayoritario, y excluyendo documentales y films no distribuidos¹⁰⁰ –aproximadamente unos 2030 en total en nueve años–, tan solo 118 contienen elementos políticos claramente significativos, mientras que apenas unos 40 pueden considerarse –claramente– films “obviamente” políticos¹⁰¹, según la definición propuesta en este trabajo.

Sin embargo a partir de 1969, la producción de cine con contenido político prácticamente se triplica, y no comienza a decaer hasta 1973. Sólo en 1969, se cuentan 39 films con elementos políticos relevantes, lo que supone más del doble de la media de la década anterior. El cineasta Florestano Vancini describe el panorama con precisión: “Cada una de las películas que hacemos es el resultado de una batalla. La moda es el western, el policíaco, el film erótico. Jamás nadie ha sido solicitado por un productor para hacer una película política. De los ciento cincuenta films que se ruedan al año en Italia solo algunos son realmente políticos. Sería además conveniente establecer una

¹⁰⁰ Dato especialmente relevante por la exclusión del cine militante no comercial.

¹⁰¹ Datos extraídos de las estadísticas cruzadas (films por año y nacionalidad) obtenidas a partir de [imdb.com](http://www.imdb.com/search/title?countries=it&title_type=feature&explore=year) http://www.imdb.com/search/title?countries=it&title_type=feature&explore=year
Consultadas entre mayo y junio de 2012.

lista de los que han sido abandonados después de largos meses de preparación con cineastas descorazonados”¹⁰².

En el año 68, la presencia del cine político aún se mantiene en las cifras de los años anteriores, y es esencialmente en el 69, cuando se estrenan y distribuyen las producciones realizadas al calor de los sucesos de ese año icónico. No obstante, en 1968 se producen algunos títulos políticos que anuncian ya la cosecha de los años siguientes.

El nuovo cinema político a partir de 1968:

En el terreno del *nuevo cine* es dónde la virulencia ideológica de los jóvenes autores se hace sentir con más intensidad. Gian Maria Volonté, sin duda el icono interpretativo del cine político italiano como se comentaba, es el nexo de unión entre dos films de denuncia de directores no muy conocidos: *I sette fratelli Cervi* (Gianni Puccini, 1968), que se basa en la historia real de siete hermanos granjeros y comunistas que lucharon contra el fascismo, presentados por los autores como mártires ideológicos; y *Summit* (Giorgio Bontempi, 1968), obra más intelectual, que describe las vivencias de un periodista de izquierdas en un viaje por Alemania y Polonia. Volonté será más tarde el protagonista de otro interesante drama político, *Il sospetto* (Francesco Maselli, 1975), con guión de Franco Solinas, sobre un obrero exiliado en Francia que se convierte en activista clandestino del Partido Comunista durante la era de Mussolini.

En la línea del activismo marxista, en lo que casi puede ser considerado un cine militante de ficción se dan ejemplos bastante numerosos, sobre todo a partir de 1969, cuando los efectos de la contestación comienzan a hacerse visibles. El especialista en documentales Gian Vittorio Baldi, próximo formal y espiritualmente a la obra de Pasolini y al *cinéma vérité*, realiza *Fuoco* (1968), retrato de la locura que aprisiona a un joven proletario desempleado que secuestra una casa y acaba incendiándola. *La sua giornata di gloria* (1969), presentada en el Festival de Berlín, es la única incursión cinematográfica del desconocido Edoardo Bruno; un enfático film manifiesto muy crítico contra el sistema y a favor de las protestas del 68 que, con oscuro tono intelectual y escasa credibilidad dramática, trata sobre tres jóvenes de tendencia opuesta inmersos en el ambiente contestatario.

¹⁰² Florestano Vancini, citado por CAPARRÓS LERA, J.M. (1978), *op. cit.*, p. 23.

Así mismo, el enfoque militante deriva en soluciones efectistas y provocadoras en obras como *La donna a una dimensione* (Bruno Baratti, 1969), –también conocida con el revelador título *La marcusiana*–, en la que una esposa insatisfecha casada con un industrial toma contacto con el movimiento estudiantil; sus dudas sobre la participación en acciones violentas terminan abocándola a un destino trágico. De tintes claramente melodramáticos, contiene no obstante un contenido político muy destacado que se sitúa en el eje de la trama narrativa. Con una estructura argumental muy similar, aunque con mayor lucidez intelectual, se puede citar *Il gatto selvaggio* (Andrea Frezza, 1969), un film premonitorio sobre el fenómeno de las Brigadas Rojas, que cuenta el paso a la actividad terrorista individual de un revolucionario harto de la vía reformista. *Stress* (Corrado Prisco, 1971) tiene el mismo planteamiento ideológico –maoísta– inserto en un drama desmelenado y efectista: un joven revolucionario (Lou Castel, claramente encasillado y repitiendo su rol de *Las manos en los bolsillos*) se enfrenta con su padre aristócrata; su dicotomía de clase y conciencia le confunden pero acaba guillotinando a su progenitor. Castel es también el protagonista de *Policeman* (Sergio Rossi, 1971); en ella interpreta de nuevo a un joven introvertido y problemático, pero esta vez de extracción humilde. La metáfora ideológica que propone el film es que tras ingresar en el cuerpo de policía, el chico termina convirtiéndose en un instrumento represor, y traicionando a su clase original, por lo que su novia (Paola Pitagora, coprotagonista de Castel en *Las manos en los bolsillos*) le abandona. En esta estela *bellocchiana* se sitúa también Salvatore Samperi con *Grazie zia* (1968), también con Lou Castel, o *Beati e ricchi* (1972), ambas con el conflicto político y generacional como tema principal.

Otras obras que podrían definirse como “dramas de la contestación” son *Morire a Roma / La vita in gioco* (Gianfranco Mingozzi, 1972), obra sobre la crisis de la izquierda post-68 personificada en un estudiante, una mujer y un realizador de televisión; la oscura *E cominciò il viaggio nella vertigine* (Toni de Gregorio, 1974), que cuenta la persecución sufrida por una intelectual *trotskista* –encarnada por Ingrid Thulin– en la URSS; o *Porci con le ali* (Paolo Pietrangeli, 1977), con Lou Castel como intérprete (doblado en la voz por Marco Bellocchio), narra –adaptando una novela de éxito en el momento– la relación entre una pareja de activistas antisistema. De pura denuncia efectista, puede citarse *San Babila ore 20: un delitto inutile* (Carlo Lizzani, 1976), que cuenta una jornada en el seno de un grupo de neofascistas en la plaza San Babila de Milán y está interpretada por actores no profesionales.

Además de reflejar las protestas, la militancia se deja sentir también en propuestas de corte histórico, como ejemplifica la propuesta del combativo cineasta militante Ansano Giannarelli *Sierra Maestra* (1971), historia próxima a otro tipo de trama política menos localista, en la que un periodista italiano es arrestado en Venezuela, acusado de complicidad con la guerrilla. En el mismo espíritu generacional, pero combinando la dimensión histórica y política con la crónica sentimental, tratada con tono elegíaco y melancólico, en lo que tiene mucho que ver la labor de un debutante Vittorio Storaro trabajando en blanco y negro, se sitúa *Giovinezza, giovinezza* (Franco Rossi, 1969), que narra la amistad surgida entre tres jóvenes de diferente condición social (dos chicos y una chica) en los años de la guerra.

Paolo Heusch, activista del cine militante, dirige a Francisco Rabal en su particular versión hagiográfica del Che Guevara: *El “Che” Guevara* (1968). En su línea de reconstrucción de biografías antiguas desde una óptica radical, Liliana Cavani, tras trazar la semblanza de Francisco de Asís, rueda *Galileo* (1968), en la que el proceso sobre el científico medieval sirve como clara metáfora de la actualidad, y *Los caníbales* (*I cannibali*, 1970), que adapta la tragedia clásica griega *Antígona* –incorporada por la sueca Britt Ekland, en una elección bien exótica y destinada a atraer sin duda al público masculino– en forma de alegoría política. Otra adaptación (de Georg Büchner) en su versión italiana –*Woyzeck* (Giancarlo Cobelli, 1973)–, equipara la condición del soldado protagonista con la del proletariado.

Los jóvenes talentos del nuevo cine: Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, los Taviani y Ermanno Olmi.

Bernardo Bertolucci rueda en 1970 dos obras mayores de clara significación política: *El conformista* (*Il conformista*) y *La estrategia de la araña* (*Strategia del ragno*). En la primera –una adaptación de la novela de Alberto Moravia con un despliegue estético impresionante– se siguen las andanzas de un militante fascista (Jean-Louis Trintignant) implicado en un asesinato político. En la segunda –inspirada en un relato de Borges– se analiza el tema de la traición y el compromiso, a través de una intriga sobre el pasado del padre del protagonista, elevado a mártir tras ser asesinado, supuestamente, por fascistas.

Posteriormente, Bertolucci dirige su obra épica ya citada *Novecento* (1976), un fresco estéticamente impresionante que recoge el transcurrir paralelo de dos niños que se hacen adultos, hijos respectivos de un terrateniente y de un jornalero, durante los años de formación del movimiento obrero italiano y del nacimiento y consolidación del fascismo. La obra adquiere la estructura de un cantar de gesta al proletariado y a la construcción del socialismo, y la magnitud magistral del film queda levemente empañada por el maniqueísmo extremo de su discurso ideológico.

Marco Bellocchio, además del *thriller* político *Noticia de una violación en primera página* (*Sbatti il mostro in prima pagina*, 1972), realiza notables aportaciones desde enfoques más personales como *En el nombre del padre* (*Nel nome del padre*, 1971), el documental *Locos de desatar* (*Matti da slegare*, 1975), *Marcha triunfal* (*Marcia trionfale*, 1976), o sus incursiones en el cine militante.

Unos de los cineastas más combativos políticamente son los hermanos Paolo y Vittorio Taviani que prosiguen su producción dedicada a representar la lucha de clases “poniendo de manifiesto con sus obras los cambios positivos introducidos en Italia por los movimientos revolucionarios socialistas”¹⁰³: *No estoy solo* (*San Michele aveva un gallo*, 1972), sobre la obra de Tolstoi, cuenta el encarcelamiento de un anarquista en el siglo XIX y su lucha por mantener sus ideas en prisión; o sobre todo *Allonsanfan* (*id.*, 1974), en tono a la actividad revolucionaria y anti-absolutista de los “carbonarios” en el siglo XIX. Por su parte, *Padre patrón* (*Padre padrone*, 1977), una de sus mejores y más celebradas obras, plantea metafóricamente las relaciones familiares y laborales de un pastor sometido a su padre. En *El prado* (*Il prato*, 1979), los Taviani se acercan ya al enfoque político del nuevo periodo, relatando la crisis ideológica y la frustración política de un joven (Michele Placido) en una aldea rural de la Toscana, como metáfora del declive de los ideales de la etapa anterior.

Ermanno Olmi continúa su andadura por las historias intimistas centradas en la vida de campesinos u obreros como en *I recuperanti* (1970). Su visión resulta significativa, precisamente por su postura no política en la que descontextualiza voluntariamente dicho aspecto para centrarse en el sustrato tradicional de sus personajes, con un punto de vista artesanal y atento al detalle costumbrista de forma austera.

¹⁰³ BELINCHE, S.E. y ZUMBO, M., *Cinema. Historia del cine italiano*, La Crujía Ediciones, Tucumán, 2007, p. 147.

El autor húngaro Miklós Jancsó, afincado en Italia durante el periodo, rueda varios títulos políticos, que sin embargo, no se encuentran entre lo más conocido de su obra: *La pacifista* (1970), sobre una periodista (Monica Vitti) enamorada de un revolucionario que acabará siendo asesinado por sus colegas por no prestarse a llevar a cabo un asesinato político; o *La técnica e il rito* (1972), alegoría simbólica antifascista con el huno Atila como personaje protagonista. Jancsó dirige también para la RAI, *Roma rivuole Cesare* (1974), metáfora política histórica situada en la antigua Roma, con el subsiguiente conflicto entre dictadura y república. Otro autor comprometido y fundamental de la modernidad, Glauber Rocha, filma en Italia *Claro* (1975), en la que construye un discurso anticolonial oponiendo religión y política.

Los maestros consagrados: Visconti, De Sica, Pasolini y Fellini.

Por su parte, entre los autores consagrados, Visconti, siempre comprometido sin traicionar su personalísimo estilo, traza un agudo retrato operístico y trágico de la alta burguesía alemana durante el nazismo en *La caída de los dioses* (*La caduta degli dei*, 1969), analizando con precisión las alianzas políticas de intereses entre los grandes industriales, el partido nazi, y la cúpula militar.

Otro de los grandes autores italianos, Vittorio De Sica, en una segunda etapa más conformista, dirige su mayor triunfo del periodo –*El jardín de los Finzi Contini* (*Il giardino dei Finzi Contini*, 1970)–; el retrato de una familia aristocrática en los años treinta, que incluye su connivencia política con el fascismo.

Pasolini, cuyo sentido político no puede obviarse –“*Pasolini encarna el compromiso social y político expresado con poesía, con picaresca, con personal obscenidad y con cruda ironía*”¹⁰⁴– dirige dos obras crípticas, metáforas sociopolíticas algo herméticas –*Teorema* (*id.*, 1968) y *Pocilga* (*Porcile*, 1969)–, en las que disecciona sobre todo la institución familiar burguesa, profundizando personalmente en la brecha abierta por Bellocchio con *Las manos en los bolsillos*. En la misma línea alegórica, en la órbita de influencia *pasoliniana* –Pasolini escribe el guión, produce y supervisa–, se encuentra *Ostia* (Sergio Citti, 1970); la historia de dos hermanos de origen anarquista tratada en clave trágica y extrema. El malogrado Pasolini dirige también *Saló o los 120*

¹⁰⁴ BELINCHE, S.E. y ZUMBO, M. (2007), *op. cit.*, p. 142.

días de Sodoma (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), icónica y polémica pieza que cierra su filmografía y que incluye connotaciones políticas de toda índole. Por su parte, Federico Fellini, no escatima medios en criticar de manera grotesca y exuberante la parafernalia fascista en su obra maestra *Amarcord* (*id.*, 1974).

Los directores “políticos”: Gillo Pontecorvo, Francesco Rosi, Giuliano Montaldo y Elio Petri.

Son diversos los directores destacados que se especializan en un tipo de cine político reconocible y agrupable, en la línea matizada de lo que ocurría en Francia con el *sistema Costa-Gavras*. Este tipo de películas se producen de forma continuada hasta mediados de la década de los setenta, de un modo más sistemático que en Francia. Incluso se acuña la fórmula *cinema di impegno civile* (cine de empeño civil), para referirse a este modelo que pese a ser habitualmente denostado por la crítica oficial, obtiene en el periodo un llamativo éxito de público y de premios en diferentes festivales y certámenes internacionales (Cannes, Venecia, los Oscar, etc.).

De entre sus principales representantes, hallamos en primer lugar a los cineastas que dotan a sus obras de un sentido más personal y profundo, sin abandonar los planteamientos del suspense (Francesco Rosi, Elio Petri, Gillo Pontecorvo), frente a aquellos que mantienen un carácter más artesanal, con una cobertura habitual de cine policiaco (Giuliano Montaldo, Damiano Damiani).

Uno de los principales directores políticos del periodo, Gillo Pontecorvo, tres años después del éxito de *La batalla de Argel* rueda *Queimada* (*id.*, 1969). Su intención es combinar la denuncia, en este caso histórica, con otros parámetros de signo más comercial –que explican la presencia de Marlon Brando como protagonista–, alumbrando una propuesta híbrida de alcance contemporáneo. La historia se ambienta en una isla ficticia del Caribe –Queimada– en el siglo XIX, durante una revuelta de los esclavos negros que cultivan el azúcar. Brando encarna a un mercenario sin escrúpulos al servicio de la metrópoli británica. Pontecorvo, autor poco prolífico, rueda en 1979 en España *Operación Ogro*, film que relata el atentado del grupo terrorista ETA contra el presidente del gobierno de la dictadura franquista Carrero Blanco.

Uno de los máximos exponentes del cine político es Francesco Rosi. Este director viaja también al pasado, como Pontecorvo, para realizar un alegato antibelicista

en *Hombres contra la guerra* (*Uomini contro*, 1970), en la que narra un motín de las tropas italianas durante la Primera Guerra Mundial debido a sus lamentables condiciones, y a la negligencia estratégica de sus superiores durante una batalla contra las tropas del frente austriaco. El contexto de la época, con la guerra de Vietnam en su punto álgido y en el foco de la polémica, revela la clara intención del autor de mantener un discurso pacifista genérico y de actualidad.

Su siguiente film –*El caso Mattei* (*Il caso Mattei*, 1972), Palma de Oro en Cannes– es uno de los hitos del cine político italiano de esta etapa. Un film-investigación, metacinematográfico en ocasiones puesto que el propio Rosi aparece como conductor, y que funciona como un puzzle dramatizado, con apartes documentales, sobre el caso de un industrial, Enrico Mattei (encarnado por Volonté), partidario de estatizar recursos naturales, y muerto en un extraño accidente, auspiciado por intereses políticos y mafiosos. Rosi dirige posteriormente *Lucky Luciano* (*id.*, 1973), recreación de la vida del famoso mafioso entre 1945 y 1970, con acusado sentido político y estructurado en forma de crónica; *Excelentísimos cadáveres* (*Cadaveri eccellenti*, 1976), adaptación de la novela *El contexto* de Leonardo Sciascia sobre la corrupción de los poderes; y por último *Cristo se paró en Éboli* (*Cristo si è fermato a Eboli*, 1979), que retrata el exilio obligatorio del intelectual antifascista Carlo Levi (Gian Maria Volonté), médico y pintor, en la remota región cercana a Éboli.

Giuliano Montaldo también dirige un alegato antimilitarista, en el que carga contra nazis y aliados a un tiempo, en un mensaje antiautoritario genérico: *Y Dios está con nosotros* (*Dio è con noi*, 1970). Basada en hechos reales, cuenta como cinco días después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, dos desertores del ejército nazi son ejecutados en un campo de prisioneros holandeses tras el acuerdo entre los alemanes vencidos y los aliados canadienses al mando. No obstante su mayor logro –y su film más popular– es *Sacco y Vanzetti* (*Sacco e Vanzetti*, 1971), plasmación de la historia real de los dos inmigrantes italianos anarquistas ejecutados en Estados Unidos pese a ser inocentes. El film tiene una ambientación de época precisa y realista, y una intensidad creciente que plantea la tesis de denuncia con eficacia militante, sirviéndose de nuevo de un especialmente comedido Gian Maria Volonté y de una banda sonora de Morricone, cuya bella canción de apertura “Here’s to You (Ballad of Sacco and Vanzetti)”, co-escrita e interpretada por Joan Baez, se convirtió en un himno protesta en los setenta. Montaldo dirige después *Giordano Bruno* (*id.*, 1973), en la que plantea una metáfora histórica a través del juicio inquisitorial contra este filósofo del siglo XV,

también encarnado por Volonté. Otra de las obras políticas del director es *L'agnese va morire* (1976), la única incursión en el tema de los partisanos antifascistas que tiene como protagonista a una mujer. Concretamente a Ingrid Thulin, muy presente en el cine italiano de la época, encarnando a una analfabeta que toma conciencia cuando su marido comunista es asesinado por los nazis.

Elio Petri, el otro representante fundamental del cine político italiano junto a Rosi, obtiene su mayor éxito con *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970), gran triunfo que se alza con el Oscar de Hollywood y el Gran Premio del Jurado en Cannes, y que se convierte en el paradigma nacional del cine político (como *Z* lo fue del cine francés). El film no exento de efectismo y alguna trampa narrativa, a lo que contribuye el desmelenamiento interpretativo de Gian Maria Volonté, plantea a través del extremista y corrupto comisario protagonista, la existencia de elementos fascistas en el seno de las instituciones de seguridad del Estado.

El personaje encarnado por Volonté, conocido como “Il Dottore”, jefe de la sección de homicidios de Roma, asesina a su amante al comienzo del film, y prepara una serie de trampas para incriminar a un joven contestatario, relacionando el crimen con la actividad subversiva, lo que al mismo tiempo le exculpa y satisface los intereses de las autoridades.

La puesta en escena nerviosa y sucia, repleta de *zooms* y saltos narrativos, contribuye junto a la música reiterativa de Morricone, a crear un estilo propio que se complementa a la perfección con la artificiosidad sensacionalista de la historia. Una fórmula muy denostada desde algunos sectores críticos, que obtiene sin embargo un buen número de imitaciones temáticas y formales, que emulan incluso el título largo en forma de crónica, al tiempo que emplean a Volonté o a Morricone casi de forma sistemática. Un caso ejemplar en este sentido es el film –superior al modelo– *Noticia de una violación en primera página*, de Bellocchio. A este se suman los films de Damiani comentados a continuación en el siguiente epígrafe; o *Perfecta estrategia criminal* (*Terza ipotesi su un caso di perfetta strategia criminale*, Giuseppe Vari, 1972), protagonizada por Lou Castel; entre bastantes más.

El siguiente hito fílmico-político de Petri, y la otra obra más popular de su filmografía, es *La clase obrera va al paraíso* (*La classe operaia va in paradiso*, 1971), Palma de Oro en Cannes *ex-aqueo* con *El caso Mattei* de Rosi, en la que repite equipo técnico-artístico: Volonté protagonista, libreto del director y Ugo Pirro, música de

Morricone y Luigi Kuveiller en la fotografía. En ella narra la toma de conciencia de un obrero industrial tras cortarse el dedo con una máquina durante el trabajo.

Petri dirige después varias obras con idéntico compromiso: *La proprietà non è più un furto* (1973), que ironiza en torno a un ladrón marxista, y *Todo modo* (*id.*, 1976), adaptación de la obra homónima de Leonardo Sciascia. En ella, el omnipresente Gian Maria Volonté (como trasunto de Aldo Moro con algún detalle de Giulio Andreotti), Marcello Mastroianni y Michel Piccoli, sostienen una trama, casi propia de un *giallo*, en la que diversos notables del partido de la Democracia Cristiana se reúnen en un convento durante una epidemia, con la excusa de asistir a un curso de ejercicios espirituales, y van siendo progresivamente asesinados. Es una farsa alegórica premonitoria del futuro de Moro.

La generalización del thriller político:

Precisamente a raíz del éxito de los films de Petri —especialmente de *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha*—, así como de la influencia de los films de Costa-Gavras —particularmente de *Z*—, se pone de moda la realización de un cine político de carácter comercial que emplea algún enmascaramiento o estructura de género para mover la acción. Este género suele ser el *thriller* o el suspense, pero en el caso italiano, la fórmula, que se había ensayado ya con éxito a partir de la obra de Rosi o de Pontecorvo, deriva popularmente hacia temas locales, aludiendo al mundo de la mafia.

En una vertiente de denuncia política eficaz, versátil y a veces efectista, Damiano Damiani inicia su ciclo de policíacos políticos, incluso con anterioridad a los modelos citados, con *El día de la lechuza* (*Il giorno della civetta*, 1968), en la que adapta una novela de Sciascia sobre las relaciones de la mafia y la política, mostrando la impotencia de un joven policía honesto (Franco Nero, en un tipo de rol que repetirá ocasionalmente) para desentrañar la red de corrupción, lograr procesar al capo (Lee J. Cobb, una importación de secundarios norteamericanos también habitual), y salvar a la testigo de cargo (Claudia Cardinale). Damiani difícilmente, dada la irregularidad, amplitud y diversidad de su obra, puede incluirse en el grupo de los cineastas políticos mayores, pero no cabe duda de que en este periodo resulta un notable cineasta político entregado al “género”.

Tras la singular *El día de la lechuza*, y ya notoriamente influido por los films mencionados, lleva a cabo con el mismo espíritu *Confesiones de un comisario* (*Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica*, 1971). Franco Nero encarna esta vez a un fiscal sin tacha que trata de desenmascarar las relaciones entre mafia, urbanismo y política. El protagonista choca inicialmente con un duro comisario (Martin Balsam, otro característico norteamericano), que sin embargo termina colaborando por simpatizar secretamente con el anarquismo. Ante la imposibilidad de vencer la corrupción de las instituciones, el comisario se toma la justicia por su mano y termina asesinado en prisión ante la indiferencia de la magistratura. Damiani sigue el ciclo con *El caso está cerrado, olvídelo* (*L'istruttoria è chiusa: dimentichi*, 1971), que vuelve sobre la corrupción del sistema con el caso de un falso culpable y con Franco Nero como estandarte de la honestidad impotente.

Una de sus obras más singulares es *Girolimoni, il mostro di Roma* (1972), se ambienta en los años veinte para narrar un caso real, analizando desde una óptica de crónica *brechtiana*, el papel de la dictadura de Mussolini, de la prensa y de la magistratura en el ocultamiento de la identidad de un asesino múltiple de niños (Nino Manfredi). Damiani alargará sus propuestas de este estilo hasta la ya tardía *L'avvertimento* (1980), de nuevo poniendo en tela de juicio la corrupción policial y política, y con Martin Balsam y Giuliano Gemma como protagonistas.

En una línea similar, aunque con un trasfondo político más implícito en el sentido de la narración que en la temática, Carlo Lizzani se embarca en la crónica policiaca con *Banditi a Milano* (1968), reconstrucción de un atraco acaecido realmente protagonizada por Volonté. Se trata claramente un film de género antecedente de los *poliziotteschi*, pero con mayor elaboración. Lizzani retorna a la fórmula al año siguiente con *Barbagia, la società del malessere* (1969), en la que la trama policiaca contiene un intento de análisis de los orígenes sociales de la mafia en una comunidad montañosa de pastores sardos.

Dentro de la misma temática de denuncia, Nanni Loy, y especialmente Alberto Sordi, cambian de registro para ofrecer el caso dramático de un inmigrante detenido, humillado y maltratado, sin motivo alguno, a su regreso a Italia, en *Detenido en espera de juicio* (*Detenuto in attesa di giudizio*, 1971), que cuenta con un guión del colaborador habitual de Rossellini, Sergio Amidei. Otros ejemplos de *thriller* político del periodo son: *Proceso a un estudiante acusado de homicidio* (*Imputazione di omicidio per uno studente*, Mauro Bolognini, 1972) que plantea el caso del hijo de un

juez acusado de cometer un atentado político; *Jaque mate siciliano* (*La violenza, quinto potere*, Florestano Vancini, 1972), en la que un crimen lleva a una indagación en de las causas políticas de la mafia; *Abuso di potere* (Camillo Bazzoni, 1972), más cercano al drama político que al policiaco y en la línea de *Salvatore Giuliano*; el film de Eriprando Visconti *Il caso Pisciotta* (1972), análisis sobre la mafia siciliana en 1954; *Uno dei tre* (Gianni Serra, 1973), “film político de estilo brusco, casi bressoniano, sucio, pulido y comprometido”¹⁰⁵, basado en hechos reales y que sigue las pesquisas de la policía sobre la ambigua muerte accidental de un activista griego antifascista en Génova; *No il caso e felicemente risolto* (Vittorio Salerno, 1973), con un obrero acusado injustamente de un crimen cometido por un hombre importante; *Processo per direttissima* (Lucio De Caro, 1974); basada en hechos reales, sobre el caso de un anarquista caído por la ventana de una comisaría; *Gente de rispetto* (*Gente di rispetto*, Luigi Zampa, 1975), sobre el asesinato político de una maestra en Sicilia, con Franco Nero, Jennifer O’Neill y James Mason; *Corrupción en el palacio de justicia italiano* (*Corruzione al palazzo di giustizia*, Marcello Aliprandi, 1975), que recupera a Franco Nero y Martin Balsam, narrando en clave político-judicial la polémica suscitada por una obra teatral que se ambienta durante el fascismo; y *La banca di Monate* (Francesco Massaro, 1975), reconstrucción histórica que vuelve sobre las relaciones entre la mafia, la política y la empresa, emulando la denuncia de Leonardo Sciascia.

Una de las últimas muestras del subgénero es precisamente *Stark System* (Armenia Balducci, 1980) que, escrita y protagonizada por Gian Maria Volonté y dirigida por su mujer, se convierte en una suerte de parodia del *thriller* político de la época, que bebe de las fuentes del modelo fundacional *Investigación de un ciudadano libre de toda sospecha*. Un síntoma claro del punto de culminación y decadencia al que había llegado la fórmula en 1980.

Otro de los últimos exponentes es *La salamandra roja* (*The Salamander*, Peter Zinner, 1981), coproducción con Estados Unidos basada en un *best-seller* de Morris West, que cuenta de nuevo un caso de relación entre el crimen y el poder, con los rostros habituales de Franco Nero y Martin Balsam que encabezan un elenco bastante lujoso: Anthony Quinn, Christopher Lee, Claudia Cardinale y Eli Wallach.

En la parte baja del escalafón, el *thriller* político da paso al *poliziottesco* de bajo presupuesto, en el que difícilmente se hallan profundas elaboraciones políticas. Por citar

¹⁰⁵ Callisto Cosulich citado, en MORANDINI, L., MORANDINI, L., y MORANDINI, M., *Il Morandini* 2012. *Dizionario dei Film*, Zanichelli, Roma, 2012.

algunos ejemplos, *Colpo rovente* (Piero Zuffi, 1970) es un *thriller* que denuncia las actividades ilícitas de la industria farmacéutica; *L'uomo dagli occhi di ghiaccio* (Alberto de Martino, 1971), que teje una intriga sobre un político americano asesinado y un falso culpable sospechoso; *La polizia agradece* (*La polizia ringrazia*, Steno, 1972), que versa sobre corrupción policial; *Torino nero* (Carlo Lizzani, 1972) sobre un obrero acusado injustamente de un crimen cometido por la mafia; *Quando la preda è l'uomo* (Vittorio de Sisti, 1972) es un *film exploitation* sobre la venganza de una mujer cuyo novio negro y revolucionario ha sido asesinado por su padre; y *Defendiendo a los ciudadanos* (*La polizia è al servizio del cittadino?* Romolo Guerrieri, 1973) se trata de un *poliziottesco* protagonizado por Enrico Maria Salerno y crítico con los poderes. Un resumen argumental que sirve literalmente para otro film del mismo director *Vicio en la ciudad* (*Un uomo, una città*, Romolo Guerrieri, 1974). Más ejemplos, que atestiguan la vivacidad del modelo progresivamente mediocre: *L'ultimo uomo di Sara* (Maria Virginia Onorato, 1974), *thriller* con conexiones con el terrorismo fascista; *La polizia accusa: il servizio segreto uccide* (Sergio Martino, 1975), sobre un comisario infiltrado en la brigada política; *Vai Gorilla* (Tonino Valerii, 1975), policiaco con ribetes sociales; *Poliziotti violenti* (Michele Massimo Tarantini, 1976), sobre unos policías que intentan impedir un golpe de estado auspiciado desde el poder; y *La polizia interviene: ordine di uccidere!* (Giuseppe Rosati, 1976), ambiguo cuando no reaccionario policiaco con trasfondo de corrupción política e interesante elenco: Enrico Maria Salerno, James Mason y Franco Interlenghi. Un caso peculiar es *Terminal* (Paolo Breccia, 1974), “*nebulosa fanta-apología sobre la naturaleza corrupta del capitalismo (...) entre giallo y drama público*”¹⁰⁶.

La comedia política

La línea pura de la *commedia all'italiana* continúa con una tendencia mayor al tratamiento de cuestiones políticas y sexuales, y una cierta pérdida del equilibrio previo que procura algunos excesos en el empleo del trazo grueso: *Abrázame y sácíame de besos* (*Straziami, ma di baci saziarmi*, Dino Risi, 1968), con Nino Manfredi y Ugo

¹⁰⁶ DE ANGELIS, F. y LATTANZI, B. (Ed.), “Terminal”, en *Fantafilm*; Base de datos italiana sobre cine fantástico www.fantafilm.net Consultada el 25 de junio de 2013.

Tognazzi, cuenta la historia un obrero activista desde la óptica de la comedia amorosa; *El fiel servidor* (*Si signore*, 1968), dirigida y protagonizada por Ugo Tognazzi, presenta cómicamente el conflicto de clase entre un abogado aristócrata y su criado; *El médico de la mutua* (*Il medico della mutua*, 1968), del combativo Luigi Zampa, con Sordi, critica el sistema italiano de salud; *El comisario y la dulce vida* (*Il commissario Pepe*, Ettore Scola, 1969) plantea la impotencia de un policía (Tognazzi) para resolver las cuestiones relacionadas con la prostitución debido a obstáculos políticos.

Ettore Scola, el director de esta última obra, y un realizador destacado, activo militante del PCI, incluye siempre elementos políticos en sus films, aunque sea en el trasfondo de un triángulo amoroso proletario como sucede en la célebre coproducción italo-española *Dramma della gelosia (tutti i particolare in cronaca)* / *El demonio de los celos* (1970); o en la idiosincrasia de los diferentes personajes maduros de sus notables tragicomedias *Una mujer y tres hombres* (*C'eravamo tanto amanti*, 1974); *Una jornada particular* (*Una giornata particolare*, 1977) y *La terraza* (*La terrazza*, 1980).

La multiplicidad de ejemplos dentro del género ofrece curiosos films como *El presidente del Borghese, F. C.* (*Il presidente del Borghese Football Club*, de Luigi Filippo D'Amico, 1970), que muestra a un extravagante presidente de club de fútbol, empresario y de derechas con aspiraciones políticas (Alberto Sordi), en un curioso precedente visionario de algunos casos reales, tanto en Italia como en España.

Mario Monicelli sitúa su comedia con Sofia Loren *Mortadela* (*La mortadella*, 1971) en el contexto de una fábrica de embutidos sumida en la conflictividad laboral, al tiempo que satiriza a la extrema derecha y a la cúpula militar en *Queremos los coroneles* (*Vogliamo i colonnelli*, 1973), comedia sobre la preparación de un golpe de estado en la Italia contemporánea. Monicelli se aleja de la comedia para contar la historia de un joven activista muerto durante las revueltas del 68 en *Caro Michele* (1976), protagonizada por Lou Castel.

Los ejemplos de *commedia all'italiana* “política” se suceden en este periodo: *Mientras hay guerra hay esperanza* (*Finché c'è guerra c'è speranza*, 1974), escrita, dirigida y protagonizada por Alberto Sordi, que encarna a un vendedor de armas en el tercer mundo que va ascendiendo en el escalafón, o *Al piacere di rivederla* (Marco Leto, 1976), comedia crítica con la burguesía cercana a la DC, protagonizada por Ugo Tognazzi.

Uno de los ejemplos más distinguidos es *En nombre del pueblo italiano* (*In nome del popolo italiano*, Dino Risi, 1971). El film plantea un duelo interpretativo entre

dos grandes de la escena local (Tognazzi y Gassman) incorporando respectivamente a un corrupto industrial ex-fascista, y a un juez de izquierdas que busca pruebas para procesarle. El esquema recupera la idea habitual del *thriller* político literario (Sciascia) y cinematográfico (Damiani, Rosi...), pero con el negro sarcasmo propio del libreto de los guionista Age y Scarpelli.

En otra de las fórmulas habituales del género, la comedia colectiva de *sketchs*, realizada por directores de primera fila (Pasolini, Monicelli, Risi) y artesanos eficaces (Loy, Comencini) en colaboración, también aumentan exponencialmente las temáticas políticas. Es el caso de *Capriccio all'italiana* (Mauro Bolognini, Mario Monicelli, Pier Paolo Pasolini, Franco Rossi, Steno, Pino Zac, 1968), con profusión de episodios cómicos sociales y políticos; o de *Erotika, esotica, psikopatika* (*Noi donne siamo fatte così*, 1971), realizada por Dino Risi en solitario, con doce fragmentos en forma de sátira feminista y múltiples referencias a las protestas contra Vietnam.

El film de episodios más político en este sentido es sin duda *Contestazione generale* (1970), del insistentemente comprometido Luigi Zampa, que satiriza las protestas del periodo a través de cuatro historias diferentes. La primera, ambientada en la universidad, tiene un aire semidocumental; en la segunda, Vittorio Gassman encarna a un realizador de televisión anarquista dispuesto a volar el estudio, y la tercera y la cuarta critican respectivamente a la alta burguesía industrial y al clero católico.

Curiosamente otro realizador de televisión inconformista y comprometido (Enrico Maria Salerno) es el protagonista de la tragicomedia negra *Ciao Gulliver* (Carlo Tuzzi, 1970). El personaje termina suicidándose después de que sus superiores alteren la vocación social de su programa para hacerlo más comercial. En la misma línea, Giancarlo Cobelli, director proveniente de la televisión, rueda con desigual resultado una sátira de costumbres político social –*Fermate il mondo... voglio scendere!*, 1970– que muestra la vida de una serie de jóvenes contestatarios con diversas aspiraciones, que comparten el mismo piso; *Buenas noches señoras y señores* (*Signore e signori, buonanotte*, 1976), es otro film colectivo dirigido por más de nueve cineastas, que trata sobre el mundo de la televisión, criticando de paso la situación política, y la jerarquía militar o judicial.

La tradición de las tragicomedias históricas continúa aunque con evidentes visos de agotamiento de la fórmula. Luigi Magni dirige a Nino Manfredi y Enrico Maria Salerno en *El poder no perdona* (*Nell'anno del Signore*, 1969), que ironiza, con claro

mensaje contemporáneo, sobre la alianza entre un obispo y un coronel para sofocar una rebelión liberal en 1825.

Un ejemplo llamativo de comedia política directa, que recurre a la sátira en la línea paródica de *Teléfono rojo ¿Volamos hacia Moscú?*, es *Colpo di stato* (Luciano Salce, 1969), una *fantapolítica* –curioso término acuñado para glosar la obras políticas que transcurren en un futuro fantástico– en la que tras la victoria electoral del partido comunista, los poderes fácticos italianos en connivencia con el gobierno estadounidense impiden su acceso al gobierno.

En una línea satírica similar, y recordando en su espíritu a *La Cina è vicina*, por su insistencia en aspectos de índole sexual, aunque sin su carga intelectual, se encuentra *Italiani! È severamente proibito servirsi della toilette durante la fermata* (1969), de Vittorio Sindoni; en ella un joven revolucionario promete no hacer el amor hasta no cumplir sus objetivos políticos. Una sátira política en toda regla es *Incensurato, provata disonestà, carriera assicurata cercasi* (Marcello Baldi, 1972), sobre un senador elegido por el partido opuesto a su militancia real, y cuyo grupo parlamentario le propone como Presidente de la República para bloquear su capacidad legislativa. En 1977, Roberto Benigni escribe y protagoniza la sátira política *Berlinguer ti voglio bene* (Giuseppe Bertolucci).

El melodrama político:

La presencia constante del clima contestatario impregna también melodramas asépticos que utilizan la condición política de los personajes como simple material de atrezzo dramático y en clave folletinesca, por ejemplo trasladando las recurrentes historias de amores imposibles a su circunstancia coetánea, en dónde el planteamiento intelectual o militante es inexistente y simplemente da pie a un triángulo amoroso, que plantea una ambigüedad paradójica al respecto de la ideología subyacente.

Así tenemos a ricas herederas burguesas enamoradas de jóvenes revolucionarios –*Amarsi male*, Fernando di Leo, 1969–; o de jóvenes inmigrantes –*Il clandestino*, Pino Mercanti, 1970–. Una trama parecida conduce *Quarta parete* (Adriano Bolzoni, 1968), en la que un joven idealista educado en Inglaterra, y testigo de las protestas, regresa a su hogar para constatar la decadencia de su familia de la alta burguesía: padre avaricioso, madre alcohólica, hermana lesbiana, etc. Otro ejemplo: *Una mala mujer* (*A cuore*

freddo, Riccardo Ghione, 1971), que muestra a una revolucionaria que se casa con un industrial para intentar hundirle.

En esta misma línea, algo intelectualizada, Romy Schneider protagoniza *La califa* (*La califfa*, 1970), del antes novelista que cineasta Alberto Bevilacqua, y que incluye una descripción realista de las huelgas obreras integrada en un melodrama recordado especialmente por la banda sonora de Ennio Morricone. Bevilacqua dirige también en una línea similar *Esa clase de amor* (*Questa specie d'amore*, 1972), centrada en el enfrentamiento político y generacional entre un padre y un hijo.

Blanco, rojo y... (*Bianco, rosso e...*, Alberto Lattuada, 1972), muestra a una monja (Sofia Loren) enamorada de un comunista (Adriano Celentano); en *La notte dell'ultimo giorno* (Adimaro Sala, 1973), Franco Fabrizi encarna a un director enfrentado a su productor por su deseo de hacer un film político; y Luigi Comencini dirige a Giuliano Gemma y Stefania Sandrelli en *Delito de amor* (*Delitto d'amore*, 1974), melodrama con trasfondo proletario sobre la emigración de obreros del sur al norte industrial. Otros ejemplos progresivamente mediocres son *La peccatrice* (Pier Ludovico Pavone, 1975), drama generacional y sociopolítico con elementos eróticos; *Prete, fai un miracolo* (1975), del habitualmente escenógrafo Mario Chiari, y con guión de Suso Cecchi d'Amico, sobre un joven cura de pueblo —en Nueva York— que se enfrenta a un grupo de *hippies* que como protesta han decidido suicidarse colectivamente; *I giorni della chimera* (Franco Corona, 1975), que muestra incluso preocupaciones ecologistas; *Il fratello* (Massimo Milda, 1975), que narra la conflictiva relación entre dos hermanos en el contexto del PCI; o el drama erótico y efectista, basado en hechos reales, *I ragazzi della Roma violenta* (Renato Savino, 1976), sobre un psicópata juvenil de extrema derecha que ejecuta y tortura a varias víctimas políticas.

Sin abandonar el melodrama, pero contextualizado en un pasado histórico —con frecuencia, en el cambio de siglo, potenciando así los conflictos sobrevenidos con la revolución industrial y el nacimiento de la clase obrera—, encontramos otros ejemplos adjetivados políticamente. De apreciable valor cinematográfico es *Metello* (*id.*, Mauro Bolognini, 1970), cuyo protagonista es un obrero y activista político del XIX, y su sólido director, Bolognini, es también el autor de *La gran burguesía* (*Fatti di gente perbene*, 1974), sobre la persecución que sufre un abogado socialista que defiende al asesino de un aristócrata reaccionario, y de *Libera, amore mio...* (1975), drama que sigue las andanzas de una pareja de antifascistas (Claudia Cardinale y Philippe Leroy) en el periodo de Mussolini.

Otro ejemplo de este cine histórico de *qualité* con vocación de denuncia es *1870* (*Correva l'anno di grazia 1870*, Alfredo Giannetti, 1971); realizada originalmente para televisión, y con un estelar reparto –Marcello Mastroianni y Anna Magnani–, describe la situación de los presos políticos sitos en las cárceles del Vaticano.

En un pasado histórico, pero más reciente –concretamente en el estalinismo– se ambienta *Il maestro e Margherita* (Aleksandar Petrovic, 1972), en la que Ugo Tognazzi encarna a un escritor represaliado; *Días de furia* (*Fury*, Antonio Calenda, 1973), plantea un conflicto de clases en la Rusia prerrevolucionaria.

Más política y bastante polémica en su día –no satisfizo ni a derecha ni a izquierda–, se sitúa *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (Florestano Vancini, 1972), título para televisión estrenado en cine, que narra una revuelta agraria durante la época de Garibaldi. Vancini rueda también el que quizá es su título político más recordado, *El caso Matteotti* (*Il delitto Matteotti*, 1973), planteando un mismo modelo de crónica histórica crítica alejado de los ribetes melodramáticos. El film narra el *affaire* del diputado socialista homónimo, asesinado en los primeros momentos del fascismo *mussoliniano*. *Renata* (*Amore amaro*, 1974), también de Vancini, es otro melodrama histórico ambientado en la época fascista y con mensaje político.

En la misma línea se encuentra *La villeggiatura* (Marco Leto, 1973), que vuelve sobre otro hecho real acaecido durante el fascismo, relacionado con el destierro de varios profesores que se negaron a prometer fidelidad al régimen. La película plantea un triángulo intelectual entre un profesor desterrado, un fascista culto y un proletario comunista; *Diario di un italiano* (Sergio Capogna, 1973) narra la toma de conciencia de un joven apolítico durante el fascismo. Otros ejemplos interesantes de reconstrucciones histórico-políticas del periodo son: *Mussolini: último acto* (*Mussolini: ultimo atto*, Carlo Lizzani, 1974), o *Anno Uno* (1974), obra para televisión de Roberto Rossellini, que aplica el didactismo a la historia de la reconstrucción del sistema político italiano después de la guerra. En la misma tónica: *L'ultimo giorno di scuola prima delle vacanze di Natale* (Gian Vittorio Baldi, 1975), narra un episodio verídico acaecido durante el fascismo; *Un prete scomodo* (Pino Tosini, 1975), con Enrico Maria Salerno como cura opuesto al fascismo, y *Garofano rosso* (Luigi Faccini, 1976), drama histórico-romántico sobre un joven revolucionario (encarnado por Miguel Bosé) en los años veinte.

Otra fórmula dentro del drama político se basa en intensificar el contenido erótico, como ocurre en dos obras bastante populares del periodo; especialmente *El*

portero de noche (*Il portiere di notte*, Liliana Cavani, 1974), sobre una mujer que reconoce muchos años después al hombre que la torturó en un campo nazi; y *Mimí metalúrgico, herido en su honor* (*Mimi metallurgico ferito nell'onore*, Lina Wertmüller, 1972), sobre un obrero bastante seductor, y mímbo del PCI (Giancarlo Giannini), que se enfrenta a la mafia. Wertmüller, que introduce cierto aire de picaresca, es también la artífice de otro éxito con el mismo protagonista: *Film de amor y anarquía* (*Film d'amore e d'anarchia, ovvero 'stamattina alle 10 in via dei Fiori nella nota casa di tolleranza...*, 1973), sobre el atentado contra Mussolini que preparan un granjero antifascista y una prostituta anarquista que conviven en un burdel de Roma; o de *Insólita aventura de verano* (*Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*, Lina Wertmüller, 1974), sobre el naufragio de un yate del que sobreviven un marinero comunista y una joven millonaria. Otros ejemplos en la misma línea son *Il sindacalista* (Luciano Salce, 1972), o los dramas sobre temas sociopolíticos candentes para la mentalidad puritana y católica italiana (el divorcio, el aborto): *Causa di divorzio* (Marcello Fondato, 1972) y *Matar en silencio* (*Uccidere in silenzio*, Giuseppe Rolando, 1972).

El spaghetti western político y otros géneros populares:

En el campo del *spaghetti western* también aumenta la ya existente presencia implícita de los mensajes políticos más o menos evidentes, llegando a acuñarse oficiosamente el término de *political spaghetti* para algunos de ellos. La politización de muchos de sus responsables habituales (los directores Sergio Leone, Tonino Valerii, Damiano Damiani; los guionistas Franco Solinas; los intérpretes Gian Maria Volonté, Franco Nero, Enrico Maria Salerno, Lou Castel, etc.), cercanos ideológicamente al comunismo cuando no a postulados anarquistas, lo explica claramente.

En *Salario para matar* (*Il mercenario*, Sergio Corbucci, 1968), un asesino a sueldo (Franco Nero) colabora con los revolucionarios mexicanos en la toma de tierra de los patronos. El guión de Franco Solinas se deja sentir ya en la primera escena del film, en la que tras hacerse con el poder, el peón encarnado por Tony Musante obliga al terrateniente a comerse una lagartija mientras explica: “¿Qué es la revolución? Matar a los patronos y quitarles el dinero”. El coprotagonista (Nero) replica: “¿Nada más?” y el

jornalero responde: “*No me gustan los discursos largos*”¹⁰⁷. La ironía no solo aporta profundidad a un film por otro lado más bien mediocre¹⁰⁸, sino que este diálogo se convierte en la metáfora del modo directo y resumido en que el discurso político de fondo se integra en la acción narrativa en este tipo de obras.

Solinas, junto con Ivan Della Mea, es también guionista de *Tepepa... Viva la revolución* (Tepepa, Giulio Petroni, 1969), en el que un campesino revolucionario (Tomas Milian) forma una guerrilla contra un fiero y represor militar (nada menos que Orson Welles) integrando en la acción pura el espíritu antisistema sesentayochista.

Uno de los casos más originales es *La muerte de un presidente* (*Il prezzo del potere*, 1969), del discípulo de Sergio Leone, Tonino Valerii. En este film, las pesquisas en torno al atentado planificado en Texas en 1881 para asesinar al presidente americano James Garfield (encarnado por la vieja gloria americana Van Johnson), que plantea en uno de sus discursos presidenciales una serie de medidas casi comunistas, retrotraen claramente al reciente magnicidio de Kennedy, y apuntan a un contubernio político, militar y empresarial, para quitar del medio a un líder político bastante progresista. Más soterrado y ambiguo se muestra el contenido político de *Los compañeros* (*Vamos a matar, compañeros*, Sergio Corbucci, 1970), también ambientada en la revolución mexicana y aludiendo al tema de las guerrillas.

La carga política descende, aunque está presente en *¡Viva la muerte...tuya!* (*Viva la muerte... tua!* Duccio Tessari, 1971), ambientada de nuevo en la revolución mexicana y con una periodista radical irlandesa favorable a los rebeldes (Lynn Redgrave) como protagonista. Otros casos menores son *Los amigos* (*id.*, Paolo Cavara, 1973), o el *western* moderno y paródico *¿Qué nos importa la revolución? / Che c'entriamo noi con la rivoluzione?* (Sergio Corbucci, 1972), en la que Vittorio Gassman encarna a un histriónico actor que acaba colaborando con los revolucionarios de Zapata.

El *western* de más prestigio y presupuesto del periodo, además de ser el más político de su autor, es *¡Agáchate, maldito!* (*Giù la testa*, Sergio Leone, 1971), rodado de nuevo en Almería. Leone cuenta la unión accidental de un activista del IRA (James Coburn) y de un bandido (Rod Steiger), que terminan participando en la revolución mexicana. La tesis política resulta especialmente intensa gracias al personaje encarnado por Romolo Valli: un cabecilla rebelde e intelectual que plantea una duda teórica sobre

¹⁰⁷ S. CORBUCCI, *Il mercenario*, Italia-Francia-España, P.E.A.-Delphos-Profilms 21, 1968.

¹⁰⁸ Aunque con una banda sonora excepcional de Morricone, luego reutilizada por Tarantino en *Kill Bill* (*id.*, 2003).

la legitimidad del uso de la violencia para fines políticos, y que finalmente termina haciendo estallar una locomotora para destruir a las tropas del gobierno. La idea apunala el pensamiento de los autores, que de hecho inician el film con una cita de Mao: “*La revolución no es una cena social, un acontecimiento literario, un dibujo o un bordado; no puede hacerse con elegancia y cortesía. La revolución es un acto de violencia...*”¹⁰⁹. Leone omite el final de la cita original: “...por el que una clase derriba a otra”, y pasa a mostrar al forajido amoral protagonista orinando sobre unas hormigas.

Como en el *spaghetti western*, en el cine de aventuras también aparecen elementos políticos relacionados con ambientes exóticos, habitualmente recurriendo a procesos revolucionarios imaginarios en lugares indeterminados de Sudamérica o África. No obstante, frente a la potente conciencia política de los *westerns* aludidos, en estos films el discurso resulta un simple trasfondo para la acción pura, dentro de productos muy baratos y mediocres como *Siete en el abismo* (*I sette di Marsa Matruh*, Mario Siciliano, 1970). A medio camino entre la aventura exótica y el *thriller* político a lo *Estado de sitio* (1972) de Costa-Gavras, se encuentra *24 ore... non un minuto di più* (Franco Bottari, 1973), en la que tres revolucionarios de un país sudamericano que sufre una dictadura, raptan a un cónsul extranjero para presionar al gobierno.

Más extraña, aunque también existente, es la relación entre el cine de terror —el *giallo*— y el contenido político. Normalmente la relación es superficial y cómo sucede en el cine erótico, del que suele tomar también ingredientes, simplemente aporta una coartada oportunista, como en el caso de *Il delitto del diavolo / Le regine* (Tonino Cervi, 1970), en la que una *hippy* vagabunda que viaja en motocicleta se topa con el diablo encarnado en hombre. Otro ejemplo, *Ore di terrore* (1971), de Guido Leoni —bajo el pseudónimo Robert Bradley—, es un caso extremo de *exploitation* inspirado en los sucesos de mayo del 68, que deriva en un *giallo* erótico con *hippies* y presos evadidos a bordo de un crucero. Un caso peculiar es *Hanno cambiato faccia* (Corrado Farina, 1971); una alegoría del capitalismo en forma de film de terror que presenta al patrón empresario literalmente como un vampiro.

¹⁰⁹ S. LEONE, *Giù la testa*, Italia-USA, Refran Cinematografica-EIA, 1971.

Las comedias de bajo presupuesto y el cine erótico y pornográfico:

Durante el cambio de década, proliferan también enormemente comedias baratas, a menudo eróticas o al menos con intención, que se aprovechan de la coyuntura política (los estudiantes revolucionarios, los *hippies*, obreros, etc.) para aderezar el paupérrimo contenido dramático, y que suelen destacar por sus títulos rebuscados y transparentes, como es el caso de *Il profesor Matusa e i suoi hippies* (Luigi de Maria, 1968), o de *Sai cosa faceva Stalin alle donne?* (Maurizio Liverani, 1969), sátira erótica sobre mayo del 68 sobre dos militantes comunistas partidarios del Vietcong –uno de ellos el icono *viscontiniano* Helmut Berger– que pasan a dirigir una película porno. Un argumento casi idéntico intenta sostener *Dal nostro inviato a Copenaghen* (Alberto Cavallone, 1970), en que los que se pasan al cine porno son dos marines desertores de Vietnam

Otros ejemplos son *Mio Mao: Fatiche ed avventure di alcuni giovani occidentali per introdurre il vizio in Cina* [que puede traducirse como “Mi Mao: Hazañas y aventuras de algunos jóvenes occidentales para introducir el vicio en China”] (Niccolò Ferrari, 1970), y cuyo título habla por sí solo; *Io Cristiana, studentesca degli scandali* [Yo Cristiana, estudiante de los escándalos] (Sergio Bergonzelli, 1971); una comedia erótica de ambiente estudiantil que satiriza el espíritu contestatario; *Una sposa per Mao* [Una esposa para Mao] (Alan Prince, 1971), plantea una trama en la que un empresario conservador tiene una hija revolucionaria; *Io... donna* [Yo... mujer] (1971), muestra a un grupo de feministas de buen ver preparando un atentado antisistema; *A su excelencia le gustan las mujeres (All'onorevole piacciono le donne (Nonostante le apparenze... e purché la nazione non lo sappia)*, Lucio Fulci, 1972); *L'uccello migratore* (Steno, 1972), con jóvenes contestatarios; *Le dolci zie* (Mario Imperioli, 1975), comedia erótica llena de jóvenes antisistema, abuelos anarquistas y mujeres con poca ropa; *Il padrone e l'operario* (Steno, 1975); *Amori, letti e tradimenti* (Alfonso Brescia, 1975); *Bordella* (Pupi Avati, 1975), film erótico que mezcla sátira política y picaresca, y que llegó a ser censurada por impúdica por el gobierno democristiano; o *Le impiegate stradali* (Mario Landi, 1976), obra erótica sobre un grupo de prostitutas que se organizan sindicalmente.

Estas comedias gruesas con tintes políticos también son el vehículo idóneo para algunos cómicos populares, como los extremadamente prolíficos Ciccio Ingrassia y Franco Franchi, que por pura probabilidad, dadas las decenas de films que protagonizan, tocan en alguna ocasión elementos políticos, aunque sea de rebote. Por ejemplo, en *I 2*

deputati (Giovanni Grimaldi, 1968) son miembros del parlamento; mientras que el título de su siguiente incursión “política” no puede ser más diáfano: *Don Franco e Don Ciccio nell’anno della contestazione* [Don Franco y don Ciccio en el año de las protestas] (Marino Girolami, 1969). Precisamente *Il compromesso... erotico* (Sergio Bergonzelli, 1976), resulta ser una parodia erótica de la serie de Don Camilo y Peppone, que sustituye el género del segundo, transformándole en una sindicalista comunista, y cuyo título satiriza la solución de entendimiento entre el PCI y la DC –el *compromesso storico*–, auspiciada por Aldo Moro.

Más cine político: rarezas, cine experimental y documental:

Paralelamente al interés de los géneros y cineastas aludidos, también se intensifica una línea de cine político experimental y comprometido iniciada tímidamente en la época anterior por cineastas como Ugo Gregoretti, autor, por ejemplo, del documental *I nuovi angeli* (1962) que versa sobre la integración estudiantil en la vida social y laboral; y que en este periodo rueda *La conquista dell’impero* (1973), y sobre todo *Il contratto* (1969).

Silvano Agosti, discípulo y colaborador de Marco Bellocchio, rueda la extraña fantasía política *N. P. Il segreto* (1970), con un argumento algo delirante y *kafkiano*: una invención que podría arreglar la miseria del mundo es frenada por intereses políticos y empresariales, y se destina a destruir a la clase obrera.

Un buen exponente de esta experimentación es la fallida y poco célebre *Partner* (1968), de Bernardo Bertolucci, mezcla algo psicodélica de elementos políticos y estética *pop* con aire de *happening*, estilo que recuperará en su episodio posterior de *Amore e rabbia* (1969). En 1969, Roberto Faenza dirige la extrañísima fantasía política *H25*, imbuida también de la psicodelia *hippy*, planteando un futuro en el que Inglaterra es una dictadura en la que se multiplican las protestas estudiantiles. Otra rareza del mismo año es *Il sasso in boca*, de Giuseppe Ferrara, uno de los supervivientes que seguirá realizando cine político en los ochenta y noventa. Su film, mezcla de ficción y documental, analiza y denuncia el proceder de la mafia, poniendo de manifiesto sus relaciones con determinados políticos norteamericanos, incitando a la sospecha sobre los casos de Kennedy y Mattei, y utilizando en su metraje escenas de *Salvatore Giuliano*, lo que puede dar una pista de su voluntad cinematográfica.

Por su parte, los hermanos Taviani, recurriendo al incombustible Gian Maria Volonté, realizan la insólita *Sotto il segno dello scorpione* (1969), alegoría abstracta de la sociedad ubicada en la prehistoria, de más bien confuso mensaje. El documentalista y poeta Raffaele Andreassi dirige una pieza insólita –*Flashback*, 1968–, que funciona como un poético film antibelicista semidesconocido y de bajo presupuesto, sobre un soldado alemán destinado en Italia que abandonado en un puesto de vigilancia, recuerda diferentes episodios del combate y de la vida. El film, presentado en Cannes y poco visto posteriormente, apenas contiene diálogos y se convierte en una suerte de antecedente de *Johnny cogió su fusil* (*Johnny Got His Gun*, Dalton Trumbo, 1971). Otro ejemplo es *Il potere* (Augusto Trotti, 1972); una extraña fábula cómica en que la crítica al poder es representada a través de tres animales salvajes que van pasando por diversas épocas históricas.

Uno de los films de autor más populares y reivindicativos del periodo es precisamente la citada obra colectiva de episodios *Amore e rabbia* (1969), de Carlo Lizzani, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard y Marco Bellocchio. Su condición claramente experimental y provocadora va dirigida a denunciar una serie de elementos indeseables de la sociedad de consumo, la religión, la moral y la política. Sus planteamientos herméticos y algo psicodélicos, oscurecen en algunos casos el verdadero objeto de la crítica, expresando tan solo un malestar que termina siendo compartido por el espectador. Existen numerosas referencias genéricas a la guerra de Vietnam, pero tan solo los dos últimos episodios –los de Godard y Bellocchio– estructuran un discurso político de defensa del marxismo en el primer caso –siempre dentro de su peculiar estilo–, y de sátira bufa de las protestas estudiantiles en el segundo. Valerio Zurlini iba a ser partícipe del film, pero su contribución –con el mismo espíritu ideológico– terminó constituyendo una obra separada: *Estarás sentado a la derecha* (*Seduto alla sua destra*, 1969), dedicada al tema de la intolerancia racial con los negros y a la esclavitud, y estrenada antes que *Amore e rabbia*. El mismo tema, ambientado en la América previa a la Guerra de Secesión, ocupa el documental *Adiós, tío Tom* (*Addio zio Tom*, 1971) de Gualtiero Jacopetti y Franco Prosperi, autores del polémico, exitoso y efectista documental *Este perro mundo* (*Mondo Cane*, 1962).

Por otro lado, Jean-Luc Godard dirige también –integrado en el grupo de cineastas militantes denominado Grupo Dziga Vertov, agrupación ya aludida en el capítulo del cine político francés– el manifiesto experimental *Lotte in Italia* (*Luchas en*

Italia, 1971), en el que analizan la verdadera naturaleza burguesa de una teórica revolucionaria, cuyo personaje se llama –casualmente o no– Paola Taviani.

A caballo entre el documental y el cine militante anticolonialista se sitúa *I dannati della terra* (1969), de Valentino Orsini, el colaborador inicial de los Taviani. Completada por el cineasta italiano, esta película que analiza la problemática del tercer mundo según las tesis del Che, fue iniciada por un realizador africano que murió sin acabarla, y toma su título de la obra manifiesto del filósofo y activista por la descolonización Frantz Fanon, originario de La Martinica. El mismo realizador dirige al año siguiente *Corbari*, en la que cuenta el episodio real de un partisano comunista popularizado por matar a un fascista amigo suyo.

Cómo exponente de la experimentación militante cabe destacar a Mario Schifano, autor, pintor y artista de vanguardia próximo al espíritu de Andy Warhol. Entre sus films de signo político se cuentan cortometrajes y documentales rodados en la órbita de lo que podría considerarse el *underground* italiano como *Vietnam* (1967), que recurre a imágenes de archivo para denunciar el conflicto. Sus obras más conocidas – *Satellite*, 1968; *Trapianto, consunzione e morte de Franco Brocani*, 1969; y *Umano non umano*, 1971– son las expresiones de su contestación social y política, pero su nivel de experimentalidad las convierte en herméticas y confusas piezas irregulares que, como sucede en estos casos, se interpretan a menudo como tratados sobre la incomunicación. Otra rarezas son: *L'urlo* (1970), film erótico del especialista en la materia Tinto Brass, que incluye elementos de protesta política, posicionamientos contra la guerra de Vietnam y a favor del movimiento *hippy*, con aire de experimentalidad; el único film de Raffaele Maiello, proveniente del teatro y de la televisión, *Non si scrive sui muri a Milano* (1975); una obra de vanguardia, existencial e intelectual, sobre cinco jóvenes que pretenden oponerse a los males de la sociedad industrial; o el film de Ansano Giannarelli, cineasta abonado al film de militancia, *Non ho tempo* (1973); vanguardista biografía de Evariste Galois, matemático republicano y de izquierdas, seguidor del utopista Blanqui a comienzos del siglo XIX.

Uno de los más insólitos proyectos con trasfondo político es un film de animación –*Il giro del mondo degli innamorati di Peynet*, Cesare Perfetto, 1974– que narra una historia de amor situada en el convulso contexto griego de la dictadura de los coroneles entre otras situaciones políticas tensas, y que está musicalizada por Morricone.

1.3.1.4 El cine militante (1948-1984):

La tradición del cine militante italiano es muy rica y se encuentra enraizada en la propia vanguardia cinematográfica neorrealista, aunque sus aportaciones queden ensombrecidas por la propia naturaleza de este cine, clandestino y no destinado a la exhibición pública convencional. Este cine militante italiano está unido históricamente a la tradición comunista, y a menudo financiado por el servicio de propaganda Unitel, del propio Partido Comunista Italiano (PCI).

Los primeros ejemplos, recogidos en el archivo fílmico del PCI, pueden encontrarse ya a final de los años cuarenta, aludiendo a la figura del histórico líder del partido, Palmiro Togliatti, que acababa de ser víctima de un atentado, y realizados ya por figuras cuya sombra posterior en el cine italiano sería muy alargada: *14 luglio* (Glauro Pellegrini, 1948); y *Togliatti è ritornato* (Basilio Franchina, Carlo Lizzani, 1948). Lizzani dirige también la obra censurada *I fatti di Modena* (1950), en la que se acusa a la policía de la muerte de unos obreros. Por otro lado, los hermanos Taviani realizan ya en los años cincuenta algunas obras destinadas a publicitar el cartel electoral del PCI –*Carosello elettorale*–; mientras que Gillo Pontecorvo, ya en 1952, es el realizador de *La missione del Timiaizev*, noticiario que glosa el viaje de una delegación soviética a Palestina.

La óptica comunista no es la única que produce este tipo de obras de propaganda, como atestiguan algunos ejemplos de films producidos por el entorno de la Democracia Cristiana (DC), como el anónimo cortometraje de los años cincuenta *È tornato un fratello*¹¹⁰, sobre el regreso a casa de un emigrado de la Rusia comunista, descrita en términos terribles, y ensalzando el valor de la familia.

Un ejemplo característico de obra militante, célebre por deberse en parte a Pasolini, es el díptico documental *La rabbia* (1963), en la que Pasolini dirige el episodio de izquierdas, y Giovannino Guareschi –guionista de la serie *Don Camilo*–, el de derechas.

A partir de los años sesenta, la cantidad de obras de militancia izquierdista en la órbita del Partido Comunista Italiano crece exponencialmente, llegando a resultar específicamente abrumadora entre 1967 y 1976. La producción puede agruparse en

¹¹⁰ La película está incluida en el archivo audiovisual del proyecto “Cinema di Propaganda. La comunicazione politica attraverso il cinema. 1946-1975”, promovido por la Cineteca Bologna y la Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico. <http://www.cinemadipropaganda.it> Consultado el 7 de noviembre de 2012.

torno a diez grandes temáticas: los problemas políticos externos: Grecia –*Attenzione a Grecia*, Ennio Lorenzini, 1969–, Chile –*Cile golpe*, Antonio Bertini, 1973–, el colonialismo en África, la guerra de Vietnam –*L’offensiva del Tet*, Collettivo Cineasti del Fronte di Liberazione Nazionale del Vietnam del Sud, 1969–, el problema palestino, Uruguay –*Liber Arce*, Mario Handler, Jacob Mario, Marcos Banhero, 1969–, Portugal –*Portogallo, paese tranquillo*, Joaquín Jordá, 1969–, etc.; los problemas del sur de Italia; el movimiento feminista; el movimiento pacifista; la lucha comunista –El documental sobre el funeral de Togliatti, *L’Italia con Togliatti*, 1964; que viene firmado por Gianni Amico, los Taviani, Valerio Zurlini y Elio Petri–; el reflejo de las manifestaciones del primero de mayo –caso ejemplar de *Viva il primo maggio rosso e proletario* (Marco Bellocchio, 1969) o de las filmaciones de la fiesta de l’Unità por Ettore Scola en 1972 (fiesta que había sido ya recreada en su film *El demonio de los celos*)–; la lucha de los obreros y las huelgas de ocupación; el terrorismo y la “estrategia de la tensión”; el movimiento estudiantil –*Cinegiornale del movimento studentesco* (Silvano Agosti, 1968); y la guerra y la resistencia: *Brigata partigiana* (Giuseppe Ferrara, 1962).

Entre los centenares de trabajos, se pueden destacar aquellos que vienen firmados por importantes cineastas italianos en la órbita de la izquierda y que causaron un impacto especial que provocó una mayor atención. Es el caso de *12 dicembre* (1972), de Pasolini y Giovanni Bonfanti, sobre el atentado de la Piazza Fontana que abre la actividad terrorista de las Brigadas Rojas, o de *Ipotesi sulla morte di Giuseppe Pinelli* (1972), trabajo de Elio Petri que reconstruye la muerte de un obrero anarquista caído por la ventana de una comisaría. Así mismo, *La pista nera* (Giuseppe Ferrara, 1972), es un documental de 47 minutos que hace un recorrido histórico por el fascismo tratando de demostrar que pervive en la sociedad italiana. Otro ejemplo distribuido con relativa profusión es el film de tesis *Lettera aperta a un giornale della sera* (1970), dirigido por Francesco Maselli, director de la citada *Il sospetto* (1975). Se trata de una ficción no narrativa en la que se plantean las consecuencias sobre la decisión de un intelectual comunista italiano de unirse a la guerrilla vietnamita contra los americanos.

Por su parte, el experimentalista Ugo Gregoretti realiza diversas aportaciones entre las que destaca la citada *Il contratto* (1969), síntesis filmada de las grandes luchas obreras de los últimos meses del año 69, en que se produce una acción unificada de los diversos sindicatos de clase italianos. Otra de sus obras más reseñables en este sentido

es *Apollon: una fabbrica occupata* (1968), que mezcla ficción y documental, y está narrada por Gian Maria Volonté.

Ettore Scola dirige en 1973 *Trevico-Torino... viaggio nel Fiat-Nam*, obra producida por Unitelefilm y filmada en 16 mm., que recoge desde un enfoque de documental sociológico las condiciones de vida y de trabajo de un obrero de la Fiat en Turín.

Entre otros autores destaca Ansano Giannarelli, cineasta experimentalista y radical que realiza decenas de obras militantes. A partir de la mitad de los años setenta, el número de films militantes, se va reduciendo conforme al cambio del contexto sociopolítico. Giannarelli es precisamente uno de los más incombustibles exponentes, y continúa realizando diversas incursiones entre 1975 y 1980: *Resistenza, una nazione che risorge* (1978); *Giovanni* (1978), sobre un grupo de jóvenes contestatarios ocupas; *Guido Rossa* (1979), sobre un obrero comunista asesinado por las Brigadas Rojas; o *Un film sul PCI* (1982). Ugo Gregoretti realiza en 1980, *Comunisti quotidiani*, mientras que *Il mondo degli ultimi* (Gian Butturini, 1980), que refleja las luchas obreras de los cincuenta y nunca fue distribuido comercialmente, resultó premiado en el Festival de San Sebastián presidido por Elio Petri.

La última gran obra militante del cine italiano, sintomática por reflejar precisamente el final de una era política e ideológica en el país –además de cinematográfica–, es precisamente el film colectivo sobre el funeral de Enrico Berlinguer, líder histórico del PCI, en 1984: *L'addio a Enrico Berlinguer*. Entre sus 38 artífices destacan Silvano Agosti, Gianni Amico, Roberto Benigni, Bernardo y Giuseppe Bertolucci, Ansano Giannarelli, Carlo Lizzani, Luigi Magni, Francesco Maselli, Giuliano Montaldo, Gillo Pontecorvo y Ettore Scola. Una lista que da un reflejo bastante aproximado de los principales exponentes de la cinematografía política italiana del periodo, y de su órbita ideológica.

1.3.1.5 Crisis del cine italiano y evolución del cine político:

Desde la mitad de los años setenta, en que la televisión italiana comienza sus emisiones en directo, el cine italiano, como consecuencia de este hecho y de algunos otros, entra en una crisis y en un estancamiento del que no se ha recuperado posteriormente.

En el aspecto industrial y de producción, solo en la etapa del cambio de siglo se llega de nuevo a la cosecha cuantitativa de títulos que se producían entre 1960 y 1970, mientras que en la importancia cultural y estética, la etapa de oro de su cinematografía se cierra sin herencia.

A este último hecho contribuye la desaparición de todas las vías aludidas en la introducción contextual –la decadencia lógica del nuevo cine, la desaparición de los grandes autores y de las estrellas, y la muerte de los exitosos géneros del periodo–, a lo que se suma la nueva cultura audiovisual popular que impone la televisión –el modelo Berlusconi– y que se torna hegemónica en los años ochenta y noventa.

A las emisiones en directo se añade el surgimiento de la televisión privada y comercial a partir de 1976, y el progresivo aumento de las ficciones televisivas. En 1977 se realizan además las primeras emisiones en color. Hasta ese momento, la media de espectadores de cine en Italia continuaba siendo superior a la de otros países de Europa. Una situación que se transforma desde 1976. A partir de esa fecha –entre 1975 y 1985– tiene lugar un descenso del 70% en la afluencia a las salas cinematográficas, que en los años 90 llega a ser del 80%. Así mismo, el número de estrenos autóctonos del total de obras exhibidas pasa del 60% al 30% en el mismo periodo de 1975 a 1985. Una cifra que baja de ese 30% en los años 90¹¹¹. Los niveles de producción de películas italianas, en años puntuales de las décadas de los ochenta y los noventa, se encuentran entre los más bajos –recuperando la media de los años treinta y cuarenta, durante la guerra– de toda su historia.

Dentro de esta tendencia general de declive del espectáculo cinematográfico como factor preminente en el sentido cultural y económico, la decadencia del cine político, que había mantenido su propio espacio cultural bajo la denominación propia de “*cine de denuncia y compromiso social*”¹¹², se ve así mismo arrastrada por otros factores externos, mientras la parte mayoritaria de las películas que se estrenan en los ochenta, son propuestas de terror de bajo presupuesto (como los films de Dario Argento y Lucio Fulci).

Entre los factores externos, destaca primordialmente la transformación sociopolítica –e ideológica– que se produce en Italia con el cambio de década. El avance hacia el neocapitalismo propulsado por las transformaciones de la estrategia política internacional y la crisis de los años setenta, alumbra una sociedad más

¹¹¹ BELINCHE, S.E. y ZUMBO, M. (2007), *op. cit.*, p. 184.

¹¹² *Ibid.* p. 183.

despolitizada que vive las esperanzas de cambio de finales de los sesenta como un sueño frustrado. El escoramiento hacia la izquierda que promueven los gobiernos presididos por el socialista Bettino Craxi (1983-1987), apenas resultan una reedición de las alianzas previas entre la socialdemocracia y la democracia cristiana auspiciadas en los sesenta por Aldo Moro, que culminaran en un fracaso sistémico por la fragmentación e inestabilidad que suscita la fórmula del pentapartito¹¹³.

Así mismo, el secuestro y asesinato del citado líder político, supone el punto de inflexión simbólico en una sociedad extenuada ante la tensión política del periodo anterior, marcado por el terrorismo de las Brigadas Rojas –cuya desaparición está próxima– y por la violencia de la extrema derecha. A esto se suma una reducción sintomática en la conflictividad social, y una reorganización de la izquierda democrática, consciente del estancamiento de la alternativa comunista, que cristaliza – como en Francia lo hará con Mitterrand– en las propuestas de un centro-izquierda eficaz y pragmático.

Apuestas políticas del periodo: el desencanto de las utopías y otras vías:

En este contexto, la política emerge en el cine italiano de modo puntual, y, sin duda, con algunos ejemplos notables e icónicos, pero con una constancia y frecuencia mucho menor y de modo mucho más disgregado que en los años previos. Entre sus temas se produce además una tendencia centrífuga, pues las propuestas más relevantes tienden a efectuar una relectura del pasado histórico más o menos reciente.

La otra vía, muy habitual en la década de los ochenta, es la tendencia a analizar en clave intimista las consecuencias personales del derrumbe del sueño revolucionario post-68. Una modalidad en la que pueden inscribirse de modo más o menos indirecto la mayor parte de las obras de Bellocchio –*Salto en el vacío* (*Salto nel vuoto*, 1980), *Gli occhi, la bocca* (1982), *El diablo en el cuerpo* (*Diavolo in corpo*, 1986)–, o más nítida y críticamente las primeras obras de uno de los únicos repuestos autorales a la generación previa, Nanni Moretti.

¹¹³ Alianza de cinco partidos en el ejecutivo –Democracia Cristiana, Partido Socialista Italiano, Partido Socialista Democrático Italiano, Partido Republicano Italiano y Partido Liberal Italiano– que gobernó Italia entre 1980 y 1992.

Moretti, que había iniciado su carrera con *Io sono un autarchico* (1976) – reflexión existencialista sobre la generación del 68–, dirige la metafórica *Palombella rossa* (1989), sobre un líder del PCI –y jugador de waterpolo– que pierde la memoria; o *Abril (Aprile)*, (1998), nueva mirada irónica a sus preocupaciones existenciales, a partir de un *alter ego*, encarnado por él mismo, que trata de filmar un documental sobre las elecciones regionales italianas.

Moretti es, exclusivamente, el protagonista de uno de los mejores films políticos del periodo –*La voz de su amo (Il portaborse)*, Daniele Luchetti, 1991), que narra la relación entre un ministro corrupto y el intelectual idealista que le escribe los discursos, convirtiéndose en uno de los títulos que analiza con mayor interés la escena política contemporánea a esa etapa italiana.

En la línea temática del desencanto se encuentra también *I giorni cantati* (Paolo Pietrangeli, 1979), retrato de un cantautor político en crisis, frustrado por el hundimiento de sus ideales. El veterano Francesco Rosi encara metafóricamente este entorno temático en *Tres hermanos (Tre fratelli)*, (1981), en la que a partir de la muerte de una madre, tres hermanos –un obrero sindicalista, un juez que lucha contra la corrupción política, y el consejero religioso de un correccional– se reúnen planteando sus sueños y frustraciones. Una metáfora de las mismas desilusiones trasladadas a la posguerra puede hallarse en la adaptación de la novela de Moravia *La disubbidienza* (Aldo Lado, 1981), sobre un joven ex-combatiente desencantado con los resultados de su lucha antifascista como partisano, que se refugia en el sexo como alternativa –un motivo temático y psicológico muy próximo a los postulados de Bellocchio–.

Otro título de connotaciones similares es *Calderon* (Giorgio Pressburger, 1981), realización teatral para televisión sobre una obra de Pasolini, referida a Calderón de la Barca. “*La obra pasoliniana, tragedia civil sobre el problema del poder, está ambientada en la España de los años 1960-1970, escenario sobre el que el autor de Accattone levanta una gran metáfora de amargas y pesimistas conclusiones sobre el mundo contemporáneo que surge tras las revueltas del 68*”¹¹⁴. Así mismo, el declive de la URSS y los estertores de la Guerra Fría influyen en el contexto de algunas obras que de un modo más comercial –*Adiós, Moscú (Mosca addio)*, Mauro Bolognini, 1987)– o más minoritario –*Caro Gorbaciov* (Carlo Lizzani, 1988), film-encuesta teatral sobre la

¹¹⁴ SALA NOGUER, R., “TVE emite ‘Calderón’, filme basado en la obra de Pasolini”, *El País*, 28 de noviembre de 1986.

rehabilitación de Nikolai Bucharin (encarnado por Harvey Keitel)–, que tratan sobre ese aspecto histórico-político.

Otro de los cineastas con más peso del cine italiano contemporáneo, Marco Tullio Giordana, presenta un exponente claro del cine sobre las desilusiones del 68 con *Maledetti vi amerò* (1980), y regresa ya a partir del año 2000 a la historia reciente de Italia, tanto en la reconstrucción del caso real de un activista de izquierda asesinado por la mafia en 1978 en *I cento passi* (2000) –un ejemplo de la evolución moderna del *thriller* político que veremos a continuación–, como en su díptico con envergadura de fresco histórico *La mejor juventud* (*La meglio gioventù*, 2003), en la que repasa cuarenta años de la vida social y política del país a partir del devenir de dos hermanos.

Este tipo de visión romántico-nostálgica de la utopía revolucionaria en torno al 68 –que también era una estética recurrente en Francia–, se extiende a *A la revolución en un dos caballos* (*Alla rivoluzione sulla due cavalli*, Maurizio Sciarra, 2001); o a la cinéfila fantasía ambientada en mayo del 68, *Soñadores* (*The Dreamers*, 2003), de Bernardo Bertolucci. Un sintomático cambio de enfoque con respecto a aquellos años, que transforma la frustración de los ochenta, en una mirada más amable que mitifica el periodo a partir de una nostalgia filtrada por el imaginario cultural y cinematográfico.

En la misma línea, el citado Daniele Luchetti dirige *Mi hermano es hijo único* (*Mio fratello è figlio unico*, 2007), sobre dos hermanos jóvenes en los años 60 y 70, uno de izquierdas y otro de derechas; también se puede citar *Il grande sogno* (Michele Placido, 2009), sobre una pareja que se conoce en el ambiente contestatario de la Italia del 68; o *Cosmonauta* (Susanna Nicchiarelli, 2009), comedia sobre una militante comunista en los años sesenta.

La evolución del poliziottesco político y nuevas fórmulas del thriller:

El cine político enmarcado en el policiaco vive una decadencia definitiva en los años ochenta protagonizada por las últimas muestras de algunos autores o actores representativos del periodo anterior, como Francesco Rosi, que plantea en uno de sus últimos films, la discutible *Dimenticare Palermo* (1990), el caso de un recién elegido alcalde de Nueva York de origen italiano, que durante un viaje a Sicilia, comprende todos los obstáculos con que se enfrenta su plan para legalizar las drogas.

Así mismo Gian Maria Volonté es el protagonista del tardío *poliziottesco* político *Tre colonne in cronaca* (Carlo Vanzina, 1990), que retoma una trama similar a la de *Noticia de una violación en primera página* (1972) pero esta vez con el periodista principal como representante de un periódico de oposición. Volonté es también el protagonista de la adaptación del último relato escrito por Leonardo Sciascia: *Una storia semplice* (Emidio Greco, 1991), a vueltas sobre la relación entre mafia y poder público.

Ya en la década de los noventa, el antiguo *thriller* de denuncia sufre una transformación y se adapta a los nuevos tiempos. Algunas de las huellas del pasado son reconocibles, como la estructura típica del protagonista honesto enfrentándose al sistema corrupto o mafioso, pero el estilo visual de los setenta da paso a una puesta en escena diferente, menos efectista y más grisácea, rendida, desde finales de los noventa, a las influencias de la postmodernidad. Así mismo, la politización ideológica se reduce o desaparece, dando paso a un discurso genérico, y ocasionalmente ambiguo, por el atractivo del mal filtrado por la preponderancia de la forma.

Una de las primeras muestras de transición está realizada por el actor Michele Placido. El cineasta, reconvertido en director, actualiza el *poliziottesco* con *Un eroe borghese* (1995), *thriller* que intenta desentrañar, desde la perspectiva de un abogado honesto, la red de relaciones entre mafia y política en la Italia de los 90. La escena corrupta de esa Italia es también el tema de *Onorevoli detenuti* (Giancarlo Planta, 1998), que versa sobre las reflexiones de un hombre político caído en desgracia y detenido en arresto domiciliario, efectuando de paso una crítica al sistema penitenciario italiano.

En esta línea de cine sobre la mafia, se producen también algunos *revivals* sobre el pasado, por ejemplo, la reconstrucción de la historia de un sindicalista asesinado por la mafia en 1948 es el hilo conductor de *Placido Rizzotto* (Pasquale Scimeca, 2000) mientras que en *Segreti di stato* (Paolo Benvenuti, 2003), se retorna sobre la historia de Salvatore Giuliano.

La revisión de la historia reciente: Brigadas Rojas y fascismo.

En cuanto a las propuestas de revisión histórica, son destacables las obras que vuelven su mirada sobre los convulsos años setenta, sobre el fenómeno de las Brigadas Rojas, o particularmente sobre el *affaire* Moro. Unos títulos que comparten también

características del *thriller* comentado, aunque la complejidad de algunas de las obras supera los marcos del género.

En concreto pueden citarse respecto a esta última temática el ejemplo más representativo de los ochenta que es sin duda *El caso Moro* (*Il caso Moro*, Giuseppe Ferrara, 1986). Ferrara, ya citado en el capítulo anterior, dirige también en la misma década *Cento giorni a Palermo* (1984), mezcla de film de denuncia y policiaco a la manera de la década anterior, que mezcla análisis político, mafia e incluso terrorismo; y vuelve sobre la cuestión en otros films desiguales, lo que no impiden que se convierta en uno de los principales conservadores de la tendencia tradicional del cine político: *Giovanni Falcone* (1993), sobre el juez anti-mafia; *Segreto di stato* (1995), sobre un atentado terrorista y sus implicaciones políticas; *Los banqueros de Dios* (*I banchieri di Dio*, 2002), sobre la corrupción vaticana; y de nuevo las Brigadas Rojas en *Guido che sfidò le Brigate Rosse* (2007), sobre el asesinato del sindicalista Guido Rossa en 1979.

Sobre una terrorista de las Brigadas Rojas se construye también *Segreti segreti* (Giuseppe Bertolucci, 1985), centrándose particularmente en la relación de esta con su madre, idea en torno a la que elabora una metáfora política sobre el fenómeno del terrorismo. La misma temática es abordada por la cineasta alemana Margarethe von Trotta en *Il lungo silenzio* (1993) –con Jacques Perrin y co-producida por la compañía de Costa-Gavras–, mientras que *La mia generazione* (Wilma Labate, 1996), narra la relación entre un brigadista encarcelado y un oficial de la lucha antiterrorista en 1983. *Buenos días, noche* (*Buongiorno, notte*, Marco Bellocchio, 2003), *Piazza delle Cinque Lune* (Renzo Martinelli, 2003) o *Se sarà luce sarà bellissimo – Moro: Un'altra storia* (Aurelio Grimaldi, 2004) vuelven sobre el caso Moro, bien desde la visión personal del primer autor, desde el *thriller*, o desde la crónica; todas conmemorando los veinticinco años del suceso.

En los últimos años, el fenómeno del terrorismo brigadista ha dado lugar a otras dos obras, de las que destaca esencialmente la primera, *Romanzo di una strage* (2012), dirigida por Marco Tullio Giordana y centrada en el atentado de la Piazza Fontana de Milán en 1969. Unos años antes, Giordana había reconstruido también el caso real de un activista de izquierda asesinado por la mafia en 1978 en la citada *I cento passi*. El otro film sobre el terrorismo es *La prima linea* (Renato De Maria, 2009), que narra la historia de un terrorista de la Brigadas Rojas que, ya mayor y en prisión, rememora y reflexiona sobre su activismo y su radicalismo originado en los sesenta.

Sobre temas relacionados, la obra más popular de los últimos años (una de las escasas cintas italianas con verdadera proyección internacional) ha sido *Il Divo* (*id.*, Paolo Sorrentino, 2008), *biopic* postmoderno sobre la figura de Giulio Andreotti (Toni Servillo), que se centra, a partir de una elección musical y de montaje *tarantiniana*, en las relaciones entre mafia y poder, sin un discurso político demasiado formado.

Entre las obras que miran –políticamente– a la historia del fascismo italiano destacan *Porte aperte* (Gianni Amelio, 1990), sobre el caso real de Tommaso Scalia, juzgado por asesinato, y que plantea un alegato de fondo contra la pena de muerte y el sistema judicial del fascismo, a partir de la acción de un juez (encarnado por Gian Maria Volonté), que se opone a la pena capital; *Il figlio di Bakunin* (Gianfranco Cabbidu, 1997), que relata la historia biográfico-política de Tullio Saba, anarquista sardo llamado el “hijo de Bakunin” en forma de crónica de ficción semi-documental; *I piccoli maestri* (1998), en la que Daniele Luchetti cuenta la historia de un grupo de universitarios antifascistas en 1944 que acaban convirtiéndose en partisanos; y *Vincere* (*id.*, Marco Bellocchio, 2009) sobre la juventud de Mussolini y de su amante Ida Dalser.

Dentro de otra temática, la de las miradas a injusticias internacionales, un caso singularmente destacable, muy en la línea instituida por Costa-Gavras, es *Complici del silenzio* (Stefano Incerti, 2009), film ambientado en la dictadura argentina que plantea un discurso de denuncia a partir de la perspectiva, y de la toma de conciencia, de un periodista italiano de deportes, enviado a cubrir el mundial de fútbol del 78. El film continúa la línea emprendida por las coproducciones italo-argentinas críticas con el régimen militar *Garage Olimpo* (1999) y *Figli / Hijos* (2001), ambas de Marco Bechis.

La comedia política y el drama social:

La comedia rechaza explícitamente lo político como vehículo de sus estructuras frente a periodos anteriores, un síntoma de la despolitización del país que se plasma precisamente en la desvinculación entre la política y de los géneros populares.

No obstante pueden hallarse algunos ejemplos, más bien menores, como *Bianco, rosso e verdone* (Carlo Verdone, 1981), sobre tres italianos emigrados y de diferente signo político, que regresan a su hogar para votar en las elecciones sufriendo toda clase de desventuras en su desplazamiento; o la tardía tragicomedia escrita, dirigida e interpretada por Alberto Sordi, *Tutti dentro* (1984), sobre un juez que persigue la

corrupción política. Ya en los noventa, *Zitti e mosca* (Alessandro Benvenuti, 1991), protagonizada por la veterana Alida Valli, se centra satíricamente en la transformación que sufre el Partido Comunista Italiano a partir de 1989, cambiando su denominación y su programa político; y Lina Wertmüller retorna por sus fueros setenteros con *Metalmeccanico e parrucchiera in un turbine di sesso e di politica* (1996), comedia pseudoerótica ambientada en el contexto de las elecciones de 1994, y con un miembro de un partido de refundación comunista que mantiene una relación con una militante de opiniones divergentes a la que ha conocido en una manifestación.

Junto a los ejemplos citados, surge tímidamente un grupo de obras que recogen la herencia del cine obrerista inglés de Ken Loach o del citado cine social francés. Una presencia escasa, pese a que la tradición citada beba lejanamente en ambos casos del neorrealismo nacido en Italia.

En este sentido, junto a los films duros y siempre pegados a realidades marginales de Gianni Amelio, puede citarse la más amable *Sud* (1993), de Gabriele Salvatores, uno de los realizadores de más éxito de los noventa, que plantea el conflicto entre un candidato a las elecciones corrupto y mafioso, y un grupo de trabajadores que ocupan uno de sus negocios como fórmula de protesta. Otra obra destacable en su sentido social es *Il posto dell'anima* (Riccardo Milani, 2003), relato tragicómico de la lucha de tres obreros en huelga por impedir que una multinacional norteamericana cierre su fábrica en el sur de Italia.

El cine documental y militante contemporáneo:

La decadencia lógica del cine militante no impide que surjan nuevos ejemplos minoritarios, llevados a cabo por supervivientes de su periodo de esplendor que mantienen con grandes matices el enfoque previo. Es el caso de Francesco Maselli, que filma en *Cronache del terzo millennio* (1996), una “*apología política anticapitalista (...) de un experimentalismo exasperado, decadente y autoindulgente*”¹¹⁵ sobre la base de la solidaria unión de los vecinos de una zona de viviendas que va a ser demolida. Maselli continúa su comprometida obra marginal con *Le ombre rosse* (2009), obra

¹¹⁵ MORANDINI, L., MORANDINI, L., y MORANDINI, M. (2012), *op. cit.*

metafórica, sobre la construcción de un centro social que atrae el interés de un escritor intelectual y de un arquitecto de izquierdas.

Dentro de esferas menos visibles, se sigue produciendo algún documental político de signo histórico-militante, como *1969 Autunno caldo* (Claudio Olivieri, Paola Scarnati, 2009), sobre las huelgas obreras del 69; o *Con la furia de un ragazzo. Un ritratto di Bruno Trentin* (Franco Giraldi, 2008), que gira en torno a la figura de un líder sindical comunista.

La tendencia del cine militante y colectivo da paso, en los años noventa y en la primera década del siglo XXI, a films de protesta realizados ex-profeso para conmemorar o poner de manifiesto posiciones contrarias a diversas circunstancias excepcionales, siempre desde el marco del progresismo. Es el caso de *Un mondo diverso è possibile* (2001), contra la globalización, y rodado con ocasión de la cumbre del G-8 en Génova, con participación de Andrea Frezza, Mario Monicelli, Paolo Pietrangeli, Gillo Pontecorvo, Gabriele Salvatores, Ettore Scola, Francesco Maselli, Ricky Tognazzi o Marco Bellocchio, entre otros; *La primavera del 2002. L'Italia protesta, l'Italia si ferma* (2002), sobre la huelga general de ese año, realizado por un colectivo de 47 directores entre los cuales se encuentran muchos de los citados en casos anteriores: Marco Bellocchio, Andrea Frezza, Franco Giraldi, Ugo Gregoretti, Age, Francesco Maselli, Mario Monicelli, Paolo Pietrangeli, Gillo Pontecorvo, Ettore Scola, Paolo Sorrentino, y los hermanos Taviani; o *All Human Rights for All* (2008) de 29 directores entre los que destacan Luciano Emmer, Giuseppe Ferrara, Vittorio De Seta, Carlo Lizzani, Daniele Luchetti o Francesco Maselli, y que pasa revista a los artículos de la Declaración de derechos humanos, encargándose cada realizador de un segmento.

El cine político actual:

En el ámbito de la protesta contemporánea se sitúa *Ora o mai più* (Lucio Pellegrini, 2003), que narra la acción de un grupo anti-globalización que prepara su protesta para la cumbre del G-8 en Génova. Sobre la misma cumbre, *Diaz. No limpiéis esta sangre* (*Diaz. Don't Clean Up This Blood*, Daniele Vicari, 2012), se articula como una furiosa y violenta obra de denuncia sobre la brutal represión que la policía efectuó de los ocupantes de un instituto. Este film ha conocido un éxito notable, potenciado también por la coincidencia en el tiempo de los movimientos de protesta surgidos como

consecuencia de las crisis de los países del sur de Europa. Su director, Daniele Vicari, había realizado en 2006 un documental sobre las condiciones de trabajo de la Italia del siglo XXI: *Il mio paese*; una especie de complemento-homenaje a la propuesta que Joris Ivens filmó en 1960 –*L'Italia non è un paese povero*–, rodado también en forma de *road-movie*.

Entre los films que tratan sobre problemas políticos contemporáneos puede citarse la reciente *Bella addormentata* (2012), de Marco Bellocchio, que descarga sus iras sobre la Italia de Berlusconi, centrándose en un caso real de eutanasia; así como la sátira sobre el polémico primer ministro *Il caimano* (Nanni Moretti, 2006).

Este planteamiento se repite en forma de comedia negra en *Shooting Silvio* (Berardo Carboni, 2006), sobre un joven huérfano que decide matar a Berlusconi; en la mimética comedia facilona *Ho ammazzato Berlusconi* (Gianluca Rossi, Daniele Giometto, 2008), sobre una joven de izquierdas que mata al citado político; o en el documental crítico con las políticas neoliberales y conservadores de su gobierno *¡Viva Zapatero!* (*Viva Zapatero!* Sabina Guzzanti, 2005). Más reciente es la coproducción ambientada en la crisis griega, *Wild and Precious* (Bill Mousoulis, 2012), sobre un cineasta que se ve inmerso en ese contexto.

El caso más reciente de sátira política es *Benvenuto Presidente!* (Riccardo Milani, 2013), que trata sobre el bloqueo en la elección del presidente de la República que ha provocado una crisis institucional en Italia en 2013, y que muestra a un pobre hombre de un espacio rural ocupando el puesto por sorpresa. Un fenómeno cinematográfico que la crítica Marzia Gandolfini relaciona con la reacción social italiana que ha motivado el ascenso puntual de grupos populistas como el Movimiento Cinco Estrellas de Beppe Grillo: “*Si Paolo Sorrentino y Marco Bellocchio han transfigurado la crónica política transformándola en alta meditación poética, el cine medio y popular italiano cabalga la ola de la antipolítica (...)*”¹¹⁶.

Un film dramático heredero del mismo contexto –y sin duda una de las cintas políticas más referenciales del cine italiano contemporáneo– es *Viva la libertà* (Roberto Andò, 2013), en la que Toni Servillo encarna al secretario general del partido de centro-izquierda en la oposición, que abandona puntualmente su puesto, tras sufrir una crisis. Su hermano gemelo le sustituye, y su naturaleza popular e intuitiva más cercana a los problemas reales, provoca su éxito político.

¹¹⁶ GANDOLFI, M., “Benvenuto Presidente!” en Mymovies.it
<http://www.mymovies.it/film/2013/buongiornopresidente/> Consultada 11/09/2013

3. TERCERA PARTE

LOS AUTORES

MARCO BELLOCCHIO

“Mientras que en la primera época ser cineastas políticos significaba ser primero militantes y después cineastas, creo que ahora es preciso ser verdaderamente cineastas en primer lugar para poder plantearse cualquier actividad política digna de ese nombre”¹¹⁷.

¹¹⁷ Marco Bellocchio a Antonio Castro, en CASTRO, A., *Miradas sobre el mundo. Veinte conversaciones con cineastas*, Asociación Cinéfila RE BROSS, Cáceres, 2000, p. 36.

1. DATOS BIOGRÁFICOS Y PRIMEROS CORTOMETRAJES:

Marco Bellocchio nació en Bobbio (Piacenza) el 9 de noviembre de 1939. Era el pequeño de ocho hermanos de una familia burguesa, junto con su gemelo Camillo. Su hermano mayor, Piergiorgio Bellocchio, fue el fundador de la célebre revista de izquierdas *Quaderni Piacentini*. El padre, Francesco Bellocchio, era un abogado de ideas conservadoras, y la madre, Filomena, una maestra que ejercía como ama de casa. Bellocchio pasó su infancia en el colegio religioso de los Salesianos de su provincia, al que siguieron otros centros religiosos, circunstancia definitoria de su carácter rebelde y que se encuentra en el origen temático de *En el nombre del padre* (*Nel nome del padre*, 1971): “Uno sale convaleciente de una educación de amor y de odio. Cuando era pequeño, en Acción Católica me enseñaron a odiar a la Juventudes Comunistas. Me decían que se divertían diciendo tacos. Años más tarde, odié la juventudes católicas y amé a los explotados blasfemos”¹¹⁸. La religión jugó un papel muy importante, no solo a través de su educación institucional, sino también a través de la influencia familiar, y de su adscripción durante toda su infancia a las juventudes de Acción Católica. Según narra Sara Leggi, la muerte de su padre en 1956, marcó una importante transformación

¹¹⁸ Extracto de una entrevista que forma parte de la reseña de *Nel nome del padre* de la Filmoteca de Cataluña. <http://www.filmoteca.cat/web/programacio/cicles/marco-bellocchio-el-cinema-a-cops-de-puny/nel-nome-del-padre>. Consultada el 11/11/2012.

en el carácter de Bellocchio, que “vivió una profunda crisis religiosa”¹¹⁹, que le hizo romper con la ideología católica.

Marco Bellocchio empezó posteriormente a estudiar filosofía y letras en la Universidad Católica de Milán, pero abandonó la carrera. Tras distanciarse de los estudios típicos que le estaban reservados como miembro de una familia burguesa, su primera intención fue dedicarse a la actuación: “Primero intenté hacer teatro, pero a causa de un defecto en la laringe no pude continuar”¹²⁰. “Aquello coincidió con un cambio en mi carácter. Primero era provocador, jactancioso, exhibicionista y después me convertí en más introvertido”¹²¹. Descartando el mundo del teatro, tras recibir un curso en la Academia de Arte Dramático de Milán, se centró en la interpretación para el cine y se inscribió en la célebre escuela de cine italiano, el Centro Sperimentale di Roma a finales de 1959. Allí cambió de vocación tras participar en algunos cortometrajes de prácticas como actor¹²², y pasó a interesarse por la labor de director: “Entendí velozmente que el actor de cine depende totalmente de las órdenes de los otros y quizás por esto pensé en dirigir cine”¹²³. Una idea que se ajusta perfectamente a su carácter libertario y anárquico, contenido en toda su obra.

En la escuela de cine, además de conocer a muchos de sus futuros colaboradores, y tras diversas prácticas y guiones, realizó dos cortometrajes de prácticas y de uno de fin de estudios en un periodo de dos años (1961-1962): *La colpa e la pena* (1961), *Abbasso lo zio* (1961) y *Ginepro fatto uomo* (1962).

El primero, *La colpa e la pena* [La culpa y la pena], de 15 minutos de duración y rodado ya en 35 milímetros, es su trabajo final del primer curso en la escuela. Se trata de una parodia de los típicos films de gánsters cuyos protagonistas son un capo mafioso y un chivato que aguarda el castigo. El segundo, *Abbasso lo zio* [Abajo el tío], es un breve docudrama poético sobre un grupo de niños que se dedican a abrir las tumbas de un cementerio, indagando ya en algunos aspectos complejos como la muerte, vista desde una intuitiva y burlona perspectiva infantil. El último, *Ginepro fatto uomo*

¹¹⁹ Sara Leggi, en APRÀ, A. (Ed.), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, Marsilio Editori, Venecia, 2005, p. 229.

¹²⁰ Declaraciones de Marco Bellocchio en FALDINI, F. y FOFI, G., *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, Feltrinelli, Milán, 1981, p. 252; citado en BOU, N., “Marco Bellocchio, con la curiosidad de lo irracional”, en MONTERDE, J. E. (Ed.) (2005), *op. cit.*, p. 170.

¹²¹ Marco Bellocchio citado en LEGGI, S. (2005), *op. cit.*, p. 230.

¹²² Cora (N. Long Cuong, 1960), *Pietro* (Jakob Laub, 1960), *L'amore* (Marcello Pandolfi, 1960) y *Le mani tese* (Enzo Battaglia, 1960).

¹²³ Declaraciones de Marco Bellocchio en FALDINI, F. y FOFI, G., *op. cit.*; citada en BOU, N. (2005), *op. cit.*, p. 170.

[Ginepro hecho hombre], su trabajo final de carrera rodado en 35 mm., con una duración bastante considerable —45 minutos—, es la “*breve historia de un hombre que se libera de sus ansias de grandeza y sus obsesiones de infancia*”¹²⁴. El film que anuncia el compromiso sociopolítico de su autor, narra las diferencias entre la dura faceta pública y la sensible actitud privada de un jefe sindicalista.

Marco Bellocchio obtuvo el diploma de realizador en 1962, con 23 años. Posteriormente logró una beca de la Slade School of Fine Arts, y se desplazó a Londres en otoño del 62. Durante su estancia, amplió su cultura cinematográfica viendo un gran número de películas británicas y americanas, además de alcanzar el dominio de la lengua inglesa, y de culminar el curso de cine realizando una tesis teórica centrada en la obra de Robert Bresson y de Michelangelo Antonioni, y en su método de dirección de actores.

Bellocchio desarrolló además una labor paralela en ese periodo como poeta y ensayista —con trabajos que se publicaron en la revista de su hermano *Quaderni Piacentini*, o en *Rendiconti*— y también como pintor¹²⁵. “*Mi primera vocación fue la de convertirme en pintor, pero abandoné hacia los 19 años porque la soledad del pintor me dio miedo. En cambio, el cine impone un contacto con las personas. Para mí, el séptimo arte ha sido un medio para alejarme de este temor*”¹²⁶.

Políticamente, Bellocchio se sitúa a la izquierda del Partido Comunista Italiano. A finales de los años sesenta, participa en las protestas que se dan en Italia, derivadas del Mayo del 68 francés, y se integra en una agrupación marxista-leninista, l’Unione dei Comunisti Italiani. Un periodo en el que realiza su cine militante, y que concluye en 1972, con su abandono del partido extra-parlamentario.

A partir de los años setenta, concretamente de 1973, el interés de Bellocchio por el psicoanálisis —una de sus obsesiones características—, se concreta con sus primeras experiencias como paciente, que se completan con la realización de su atípico documental sobre la locura *Locos de desatar (Matti da slegare, 1975)*. “*Quería, con la ayuda del analista, reconciliarme con aquella sociedad, contra la que tanto en mi vida, como en mi trabajo, me había revelado. Quería que esta sociedad me reconociese, y*

¹²⁴ TASSONE, A., *Le cinema italien parle*, Edilig, Paris, 1980, p. 29.

¹²⁵ Muchas de sus pinturas forman parte de la escenografía de su film *La sonrisa de mi madre (L’ora di religione / Il sorriso di mia madre, 2002)*. Así mismo, existe una publicación dedicada a la obra de Bellocchio como pintor, con ocasión de una exposición sobre su pintura en Parma en 2003: *Marco Bellocchio: quadri, il pittore, il cineasta*, de Tullio Masoni, 2003.

¹²⁶ Marco Bellocchio en “La clase magistral de Cine: Marco Bellocchio”, en el Festival de Cannes. Audio recogido en <http://www.festival-cannes.com/es/article/57149.html> Consultado el 10 de marzo de 2013.

que mis cualidades encontraran el modo de ser utilizadas, aprovechadas en el mundo del cine. Quería convertirme en un profesional de éxito”, manifiesta el propio Bellocchio¹²⁷.

Unos años después, en 1977 –coincidiendo con la película que supone el punto de inflexión en su obra, *Il gabbiano*– hace aparición en su vida, el célebre psiquiatra italiano Massimo Fagioli, que le introduce a las experiencias del psicoanálisis colectivo, dando rienda suelta a la autoconsciencia más introspectiva del autor, y explicando en parte, su abandono puntual del activismo político personal o cinematográfico. Fagioli devendrá con el tiempo en amigo personal del cineasta y en el coguionista de varios de sus films, a partir de *El diablo en el cuerpo* (*Diavolo in corpo*, 1986), film que le está dedicado. Bellocchio comenta a este respecto: “*El análisis colectivo me atraía, incluso si me esforzaba en encontrarle sus defectos, de evaluarlo, equiparándolo a búsquedas o experiencias que existían antes. (...) Pero eran todos razonamientos fuera de lógica, porque después, cada martes, estaba siempre allí haciendo cola. Mientras esperaba me hacía un programa mental de las cosas que estaban por suceder, como si los seminarios fuesen un psicodrama con un texto ya preparado, del que, naturalmente era uno de los protagonistas. De hecho, los seminarios eran siempre imprevisibles, así como era impredecible mi comportamiento. Observaba y de improvisto el corazón empezaba a latirme más fuerte, el sueño de un desconocido y la interpretación de Massimo [Fagioli] me habían hecho recordar un sueño perdido y debía contarlo pronto (...) El análisis colectivo se me había metido dentro*”¹²⁸.

En 1974, Bellocchio, fruto de su relación con la actriz Gisella Burinato, tiene su primer hijo, Pier Giorgio Bellocchio –en las últimas décadas, actor recurrente de sus películas, también ocasional productor o guionista–. Posteriormente, en 1995, Bellocchio tiene otra hija, Elena, con su compañera en ese momento, la montadora Francesca Calvelli. Precisamente, en los años noventa, concretamente en 1991, Bellocchio funda una productora propia, Filmalbatros, junto con su hijo Pier Giorgio, que se incorporará al cumplir la mayoría de edad.

A partir de la década de los noventa, además de su actividad como cineasta, y también como director teatral y de ópera, Bellocchio se convierte en un referente constante de la cultura comprometida italiana, muy visible en foros universitarios o de reflexión en torno al cine, y con presencia en las protestas contra los sucesivos

¹²⁷ Marco Bellocchio citado, en LEGGI, S. (2005), *op. cit.*, p. 233.

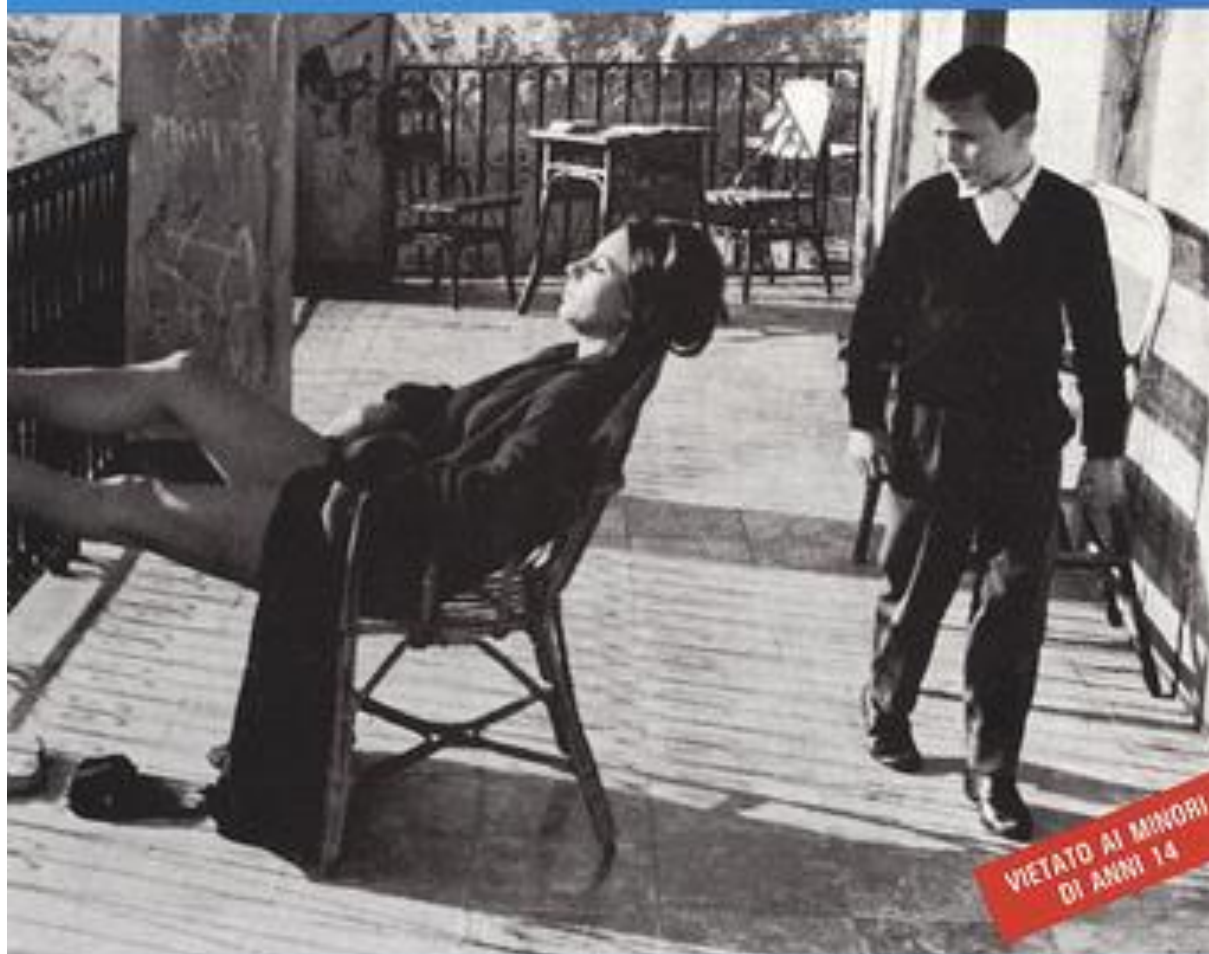
¹²⁸ Marco Bellocchio citado, en *Ibid.*, pp. 233-234.

gobiernos de Silvio Berlusconi. En 1998, el Festival de Locarno, que había estrenado en 1965 su ópera prima *I pugni in tasca*, le dedica una retrospectiva completa. Bellocchio había sido presidente del Jurado en la edición anterior. Cuatro años después, en 2002, es el Festival Internacional de Tesalónica el que le dedica un homenaje y un ciclo.

En 2010, el Festival de Cannes –uno de los escaparates habituales para sus obras–, le reclama para su lección de cine, una clase magistral dirigida cada año por un maestro del cine, y el año siguiente el Festival de Venecia, le hace entrega de León de oro honorífico. Un reconocimiento a su trayectoria que se suma a los diversos galardones de otros festivales internacionales: el de Montreal en 1988, el de Moscú en 1999, Flaiano en 2002, Yerevan (Armenia) en 2006, Avellino en 2007, Taormina y Estambul en 2010, Marrakech, el Festival de cine italiano de Los Ángeles en 2011, y el Festival de cine italiano de Madrid en 2013.

En 2006, Marco Bellocchio se incorpora a las listas electorales del partido Rosa nel Pugno, de carácter radical-socialista y nacido en 2005, desmarcándose oficialmente de sus pasadas posiciones políticas, luego matizadas por su conocida evolución posterior. El partido, de inspiración socialdemócrata se integra en la coalición de centro-izquierda L'Unione, y pasa a entrar en el gobierno Prodi. Sus máximos representantes son los históricos Enrico Boselli y Emma Bonino. En 2014, Marco Bellocchio es nombrado presidente de la Cineteca de Bolonia, una de las filmotecas más importantes de Europa.

...Un nuovo corso nella storia del cinema



**VIETATO AI MINORI
DI ANNI 14**

i PUGNI in TASCA

reg. film di **MARCO BELLOCCHIO**

... LOU CASTEL - PAOLA PITAGORA - MARINO MASE'

LILIANA GERACE - PIER LUIGI TROGLIO - JENNIE MAC NEIL

MUSICA: ENNIO MORRICONE

produzione **DORIA CINEMATOGRAFICA**
distribuzione **INTERNATIONAL FILM COMPANY**

2. EL HITO DE UN NUEVO CINE ITALIANO Y EL COMIENZO DE LA EFERVESCENCIA POLÍTICA.

Las manos en los bolsillos (I pugni in tasca, 1965)

Durante su estancia en Londres, Marco Bellocchio conoce a Enzo Doria, nombre artístico de Ezio Passadore, un joven productor, con el que comienza a colaborar para poner en marcha el proyecto de *Las manos en los bolsillos (I pugni in tasca, 1965)*¹²⁹, un guión que había escrito en Londres. El film se rueda en el pueblo natal del director, Bobbio –escenario de muchos de sus rodajes posteriores–, en dos villas de su madre, y es financiado en parte por su hermano, Tonino Bellocchio, magistrado de profesión; por un crédito que consigue gracias al aval de su hermano Piergiorgio Bellocchio, conocido intelectual, y a la herencia de su padre. Bellocchio cuenta con las colaboraciones técnicas y artísticas –caso de los actores principales– de algunos colegas del Centro Experimental de Cinematografía, que se convertirán en técnicos inseparables de la filmografía del autor –Silvano Agosti, los operadores Alberto Marrama y Giuseppe Lanci, el director artístico Giantito Burchiellaro–, además de amigos y familiares. La

¹²⁹ La película, que continúa siendo la obra más popular y referenciada de Bellocchio, es coloquialmente conocida por su título italiano *I pugni in tasca*, pese a haberse estrenado comercialmente en España con el título de *Las manos en los bolsillos*. El título español le resta parte de la simbología política (no es lo mismo el puño que las manos en este sentido) del original. Pese a ello, siguiendo el criterio general, la referencia genérica a la película se hará por su título de estreno en salas en España.

película se rueda a lo largo de nueve semanas, en el invierno de 1964¹³⁰. Marco Bellocchio relata así la primera escena del rodaje: “Desde el primer encuadre, una panorámica combinada con un travelling de izquierda a derecha sobre la Pitagora, me di cuenta súbitamente de que aquella era mi profesión, porque sentía placer, diversión, me entusiasmaba, estaba en lo mío. Fue un periodo muy bello de mi vida”¹³¹. Una sensación similar relata Lou Castel, protagonista del film, al recordar al personaje que le convirtió en icono de la rebeldía juvenil del cine europeo de la época: “Estuve muy condicionado por ese personaje durante mucho tiempo y ahora me he liberado de él, por lo que estoy contento. (...) durante el rodaje lo pasamos bien, fue divertido. Es una de las pocas películas con las que sentí una especie de felicidad no relacionada con mi caracterización del personaje, sino al margen de él, en mi vida”¹³².

Bellocchio inicia así una especie de ritual, justificado en este caso por las restricciones presupuestarias y el carácter iniciático del proyecto, e incluso en aspectos ideológicos de producción: “una clara voluntad de rechazo de la opulencia productiva y del deseo de articulación de un discurso a partir de unos medios discretos”¹³³. Esta tradición se vendrá repitiendo a lo largo de los años en muchos de sus films: la integración de un entorno técnico-artístico fijo, constituido ocasionalmente por amigos y familiares no profesionales; los escenarios reconocibles: la casa familiar, el cementerio de Bobbio, el valle Trebbia y su lago, etc. Un hábito de rodaje que revela unas relaciones familiares (afectivas y profesionales) muy apacibles, lo que no deja de resultar paradójico dada la obsesión *bellocchiana* por hacer de la familia el núcleo principal de sus dardos, a partir ya, de este primer film¹³⁴.

Las manos en los bolsillos se estrena en el Festival de Locarno en el verano de 1965 y causa una gran conmoción y un éxito crítico inmediato, además de obtener el segundo premio en competición. El film es exhibido durante el Festival de Venecia en octubre del mismo año, proyectándose en una sala no oficial paralela al festival (una

¹³⁰ Datos extraídos de la amplia y precisa información biográfica, filmográfica y bibliográfica de Marco Bellocchio recogida por Sara Leggi, en APRÀ, A. (Ed.), *op. cit.*, pp. 229-333.

¹³¹ BELLOCCHIO, M., *Victoria Station*, en GARIBALDI, A., GIANNARELLI, R. y GIUSTI, C. (Ed.), *Qui comincia l'avventura del signor...*, La Casa Usher, Florencia, 1984, pp. 179-180, citado en LEGGI, S. (2005), *op. cit.*, p. 231.

¹³² Lou Castel al autor. Entrevista realizada en Madrid, el 14 de junio de 2013.

¹³³ QUINTANA, A., “El legado del padre o la vigencia del neorrealismo en la modernidad”, en MONTERDE, J. E. (Ed.), (2005), *op. cit.*, p. 24.

¹³⁴ “Lo curioso es que este “film familiar”, polémico y provocativo como pocos, fuera en realidad un film producido en familia (un préstamo bancario del hermano de Bellocchio), realizado entre amigos (...) y estrenado fuera de los circuitos comerciales con una acogida más que aceptable”. FONT, D., “Amore e rabbia. El moderno cine italiano”, en MONTERDE, J. E. (Ed.), (2005), *op. cit.*, p. 93.

sala parroquial del Lido), y tiene un efecto revulsivo sobre el panorama cinematográfico de la época por su temática radical y su contundencia estilística. Baste atender al comentario que la revista española *Nuestro cine* refería en 1966: “(...) *presentada en una pequeña salita de la Mostra. Desde aquellas fechas, la película no ha hecho más que acrecentar a su alrededor los artículos y polémicas hasta llegar a convertirse en la película que más se habla hoy en la prensa italiana (...) un film que el público de muchas ciudades italianas aún no ha podido ver y que ha tenido en otras una distribución casi clandestina*”¹³⁵.

Bellocchio obtiene además el premio al mejor guión del sindicato de la prensa italiano. “*Habría que retroceder años, cuando las primeras obras del neorrealismo, para encontrar, y sólo en cierta medida y difícilmente, otra película que hubiera promovido tanto revuelo como ésta de Bellocchio (...). Porque el film de Bellocchio comenzaba su vida de manera meteórica y apasionada*”¹³⁶.

Con el paso del tiempo, el film no solo sigue siendo la obra más conocida de su autor, sino que mantiene un aura mítica como película de culto, hito iniciático y símbolo cinematográfico de la rebeldía de la época, considerada por muchos como la obra maestra nunca superada de su director. En palabras de Font: “*Pocas veces un cineasta ha conseguido imponerse y remover tantas cuestiones con una ópera prima como Marco Bellocchio*”¹³⁷.

El propio Bellocchio, consciente de esa circunstancia, no ha dudado a lo largo de los años en regresar, referencial o literalmente, a su ópera prima, reintegrándola narrativa o diegéticamente en sus películas (*Gli occhi la bocca*, 1982; *Sorelle*, 2006; y *Sorelle Mai*, 2010), reinterpretándola y elevándola de forma casi sacra a la condición de gran matriz de todo su universo artístico.

Sinopsis:

La acción se centra en la vida de una familia burguesa del norte de Italia que vive en una gran casa de campo. El punto de vista es el de Alessandro, abreviado “Ale”

¹³⁵ FERRERO, A., “*Pugni in tasca*, película polémica”, *Nuestro cine*, 1966, nº 52, p. 56.

¹³⁶ MUÑOZ SUAY, R. (Comp.), *Las manos en los bolsillos*, Tusquets, Barcelona, 1969, pp. 11-12.

¹³⁷ FONT, D. (2005), *op. cit.*, p. 93.

(Lou Castel), un joven desequilibrado y epiléptico que mantiene una difícil relación con sus hermanos y con su madre. En el caso de su hermana Giulia (Paola Pitagora), la ambigüedad y la tensión de su relación roza constantemente el incesto. Además, siente la carga de atender a su sufrida madre ciega (Liliana Gerace) y a su hermano retrasado Leone (Pierluigi Troglio). En el polo opuesto, siente una admiración filial, y un cierto complejo ante la figura de su hermano mayor Augusto (Marino Masé), el único capaz de llevar una vida normal, aunque distanciada e irresponsable.

Ale toma la determinación de romper esa rutina asfixiante y proyecta un calculado plan para deshacerse de sus parientes problemáticos, incluyéndose a sí mismo: lanzarse con el coche por un precipicio el día que tenga que llevarles a todos al cementerio a visitar el panteón familiar. Su objetivo declarado por escrito es librar a su hermano Augusto de la rémora que suponen. El plan inicial es abandonado, pero poco después, de forma menos calculada pero igualmente fría y cruel, Ale mata a su madre, empujándola por el mismo barranco, y hace lo propio con su hermano Leone, ahogándole en la bañera. El resto de la familia piensa que los dos crímenes han sido accidentes, y los recibe con alivio y regocijo, pese a su aparente pesadumbre. Augusto, el mayor, aprovecha la situación para anunciar que se va a casar dejando la casa familiar.

Ale vislumbra la posibilidad de ser feliz, quedándose a solas con su hermana Giulia de la que está enamorado, y con la que ha llegado a consumir el incesto. Pero su hermana, tras enterarse por confesión de Ale del motivo real de las muertes, sufre un accidente al caerse por las escaleras y se convierte en una nueva carga al quedar postrada en la cama. Ale está dispuesto a eliminarla también, pero sufre un ataque epiléptico y muere, porque Giulia previendo lo que le espera de lo contrario, no asiste en su ayuda.

Sobre el film:

La película es una obra compleja, en su frescura y rabia, que alude a una serie de temas que se revelaran fundamentales en la obra del director: familia, locura e instituciones. El valor de la aproximación de Bellocchio parte de la comunión entre forma y discurso, focalizada a partir del comportamiento del protagonista. Bellocchio traza una especie de autobiografía surrealista, en la que parte de un determinado

costumbrismo verídico, rastreable en su adolescencia: el ambiente familiar conservador, las relaciones con su madre y sus hermanos, la ausencia del padre, la influencia de la religión, el entorno cerrado –“*Una locura, más en el sentido del pequeño caos de todos los días, que en el sentido psiquiátrico más clásico y devastador*”¹³⁸, según definición de su ambiente familiar por el propio autor–, pero que deriva hacia una especie de explosión expresa, que describe más su intimidad fantasiosa y sus insatisfacciones, que el entorno real en que se educó. Cómo explica Morreale, “*en dónde el director y el personaje [Ale] se separan es exactamente en la torsión paroxística y grotesca de este último*”¹³⁹.

El planteamiento estructural, muy repetido en muchos de sus films posteriores, se construye a partir del equilibrio entre una tesis intelectual muy articulada y un desarrollo narrativo muy libre, que entremezcla aspectos surrealistas y anárquicos. Una elección que forma parte del estilo personal desarrollado por el autor, que describe la psicología de uno o varios personajes, a partir de la estética cinematográfica y de la puesta en escena que selecciona: “*El inconsciente forma parte del proyecto de lograr liberar mediante la cámara los núcleos comprimidos de la imaginación y del deseo*”¹⁴⁰.

Las acciones concretas de los personajes se desarrollan sobre una atmósfera rítmica que se corresponde con su estado de ánimo, y que combina la rutina de su existencia, con su mundo personal desequilibrado y sus arranques de furia.

La consideración política de la película no deriva del texto, de cuyo drama íntimo está ausente la descripción concreta de un proceso político (frente al caso evidente de *China está cerca*). “*I pugnì in tasca tiene poco che ver con el juego político interno. Es un film participante y rebelde, al borde de la legalidad, completamente negativo frente a lo ya existente y permanente. Hasta llegar a esa rebeldía de I pugnì, Bellocchio ha tenido que recorrer ideológicamente, ese camino que nace de una estrecha educación religiosa y atraviesa sucesivas crisis e inconformismos*”¹⁴¹.

En su ópera prima, Bellocchio construye un modelo de cine político abstracto sobre el planteamiento de una metáfora ideológica. Este hecho queda multiplicado por el contexto político y social en que el film está realizado, convirtiéndose en una espoleta para una serie de emociones experimentadas por una generación, que cristalizarán a

¹³⁸ Marco Bellocchio citado en LEGGI, S. (2005), *op. cit.*, p. 229.

¹³⁹ MORREALE, E., “*I pugnì in tasca*”, en APRÀ, A. (Ed.) (2005), *op. cit.*, p. 135.

¹⁴⁰ BRUNETTA, G.P., *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*, vol. IV, Riuniti, Roma, 1993, p. 252, citado por BOU, N. (2005), *op. cit.*, p. 172.

¹⁴¹ MUÑOZ SUAY, R. (Comp.) (1969), *op. cit.*, pp. 13-14.

partir de los acontecimientos del 68. La reacción brutal del protagonista se convierte así en un doble símbolo. En la parte más explícita del subtexto, se representa la revolución iracunda contra el caduco sistema imperante. Por otro lado, las relaciones familiares y la reacción del protagonista reflejan la decadencia misma de la institución familiar (y por extensión de la sociedad burguesa): su endogamia malsana y el germen fascista que se desarrolla en su seno. “*No hay que ver en este film “arrabiato” solamente los humores ideológicos de un artista adolescente (...). I pigni in tasca tiene la capacità de costituirse in sintoma de un malestar social y generacional hacia la burguesía y la organización familiar como microcosmos de rituales y patologías*”¹⁴².

La estructura de *Las manos en los bolsillos*:

La película tiene tres partes claramente diferenciadas: la descripción inicial de personajes y entorno; la reacción de Alessandro planteada inicialmente en la teoría; y la ejecución de su plan aniquilador.

Primera parte: personajes y entorno:

La primera parte describe con lucidez e ironía a los miembros de la familia y el clima irrespirable en el que viven, bajo un prisma crítico que combina tonos en principio opuestos: drama y comedia, costumbrismo y surrealismo. “*Bellocchio, en suma, y tal vez sea ese su mérito principal, rehúye toda autocompasión, visceral o elegiaca, todo escamotaje ‘experimental’ para quemar cuanto lleva dentro en el fuego blanco de una narrativa continua e impasible*”¹⁴³.

En definitiva, el autor crea una especie de “realismo mágico” justificado en lógica por los desequilibrios mentales y físicos que aquejan a casi todos los miembros de la familia. La enfermedad mental de Ale está certificada médicamente y por eso tiene prohibido sacarse el carnet de conducir; Leone es retrasado y epiléptico; la madre está ciega; y Giulia mantiene una ambigüedad moral y sexual reveladora también de problemas psicológicos. A partir de un hecho objetivo –la locura de Alessandro– el film desarrolla una serie de imágenes alegóricas y críticas, que además de reflejar ese

¹⁴² FONT, D. (2005), *op. cit.*, pp. 93-94.

¹⁴³ FERRERO, A. (1966), *op. cit.*, p. 56.

problema de modo concreto (el de la locura, *ítem* obsesivo para Bellocchio), lo eleva como símbolo de una representación poética, irónicamente cruel, de la familia burguesa.

Bellocchio selecciona algunas escenas costumbristas de esta institución, ya de por sí con una fuerte connotación de anquilosamiento y tradición, dándoles una vuelta de tuerca surrealista, que se explica –hasta cierto punto– por la epidemia de demencia familiar. Así, los rituales sociales (la reunión de la familia en la mesa), o religiosos (la bendición de la comida, el rezo, la celebración del día de difuntos en el cementerio), toman un aire de sátira social, que muestra el efecto último de su decadencia social.

Los hermanos –básicamente Ale y Giulia– actúan como niños traviesos, cuya depravación no es consciente, sino inocente, aunque la interpretación última nos lleve a comprender que son en definitiva el fruto de un sistema social perverso.

Alessandro, aparece por primera vez en escena cayendo de un árbol, en una primera advertencia poética de que su lógica de comportamiento está invertida respecto de lo que puede considerarse “normal”. “*Ya en su presentación lo vemos descender de las alturas, saltando supuestamente de un árbol, mostrando su destreza física, expresando su poder y vitalidad. Con la energía de un héroe romántico indica su desacuerdo con la normalidad del mundo maltratando sobre todo a su madre*”, indica Núria Bou¹⁴⁴. [Ver **Figura 1**]

La primera comida del grupo –en apariencia una apacible estampa familiar rodada en un *travelling* que pasa de una habitación a otra presentando a la vez el escenario y los personajes¹⁴⁵–, se resquebraja repentinamente derivando en un caos: todos comen sin respetar la bendición de la mesa; Leone sorbe ruidosamente la sopa; Ale le parte el filete a su madre ciega en un primer esbozo de la dependencia de ella y el hartazgo de él; y el gato se pasea entre los platos. La atmósfera es pesada, bajo la letanía del reloj y de los fantasmagóricos coros lejanos de la música de Ennio Morricone. [Ver **Figura 1**].

¹⁴⁴ BOU, N. (2005), *op. cit.*, p. 172.

¹⁴⁵ Un recurso muy utilizado por Bellocchio para presentar en un mismo momento al personaje en su hábitat de manera naturalista, al contener el plano diversas acciones y detalles en los que centrar la atención. Por ejemplo, puede verse una aplicación similar en *Noticia de una violación en primera página* (*Sbatti il mostro in prima pagina*, 1972).

FIGURA 1:



Bellocchio presenta a su protagonista cayendo literalmente de un árbol. En definitiva Ale es un “salvaje” proveniente de un “estado de naturaleza”, aunque este se identifique con una sociedad burguesa decadente. La rutinaria y soporífera comida familiar es alterada por una serie de comportamientos y situaciones extrañas: la madre ciega bendice la mesa, mientras Ale mastica y el gato come de su plato; Ale le mete la pierna por la falda a su hermana.



Bellocchio, retomando el espíritu y la “letra” de Luis Buñuel¹⁴⁶, caracteriza la idiosincrasia de sus personajes a partir de pequeños gestos inocuos, detalles maniáticos y sutiles imágenes llenas de ironía o de poesía vitriólica. Ale pasea su mano reiteradamente por el borde de la mesa; Augusto vierte un poco de café sobre el platillo y se lo pasa a su hermano retrasado Leone para que pueda tomar un poco; y Giulia, coqueta, se atusa el pelo reflejándose en el cristal del retrato de uno de sus antepasados. Una imagen de por si chocante, que contiene además un símbolo sobre el pasado familiar, y la herencia “enmarcada” de la tradición.

La escena de la comida familiar es un primer anuncio de una “normalidad anormal” cuya descripción progresa a lo largo del primer acto: Ale le lee el periódico a su madre, interesada en las esquelas, y se inventa las noticias: “*Matricidio premeditado. Un hijo mata a su madre por querer obligarle a bañarse*”¹⁴⁷. Este avance cruelmente irónico de lo que va a acontecer en la narración, refleja además la peculiar relación de odio y dependencia que existe entre ellos. Ale acomoda la cabeza en el regazo materno y le comenta “*Soy infeliz*”¹⁴⁸, para de forma brusca, levantarse y marcharse repentinamente. La complejidad del personaje nace precisamente de la variedad de estados, más allá de sus ocasionales raptos de crueldad.

¹⁴⁶ La querencia de Bellocchio por Buñuel, manifestada por él mismo en múltiples ocasiones, puede complementarse por las influencias de Visconti, e incluso, como apunta Muñoz Suay, por el costumbrismo negro del tándem Ferreri-Azcona. MUÑOZ SUAY, R. (Comp) (1969), *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁷ M. BELLOCCHIO, *I pugni in tasca*, Italia, Doria, 1965.

¹⁴⁸ M. BELLOCCHIO, (1965), *op. cit.*

Las madres *bellocchianas* suelen provocar siempre una frustración en sus hijos; bien porque son madres castradoras (Laura Betti en *En el nombre del padre*, 1971; o *Il gabbiano*, 1977), o bien como en este caso, porque suponen una carga, un peso muerto que imposibilita la libertad de acción para sus descendientes. En este sentido, la ceguera de la madre no solo es física, sino simbólica de su absoluta incomprensión de todo. La madre de Ale simplemente es un mueble más, cuya única ocupación es acudir puntualmente a visitar las tumbas del cementerio. Es una madre poco útil para Ale, porque su afecto –presente– es pasivo y simplón¹⁴⁹. Su única respuesta ante la confesión de infelicidad de Ale es ofrecerle un caramelo.

Esta gama de imágenes que van poco a poco describiendo ese imposible contexto familiar burgués, adquiere gran fuerza poética por el extrañamiento que producen al mezclar hábilmente el orden tradicional desconchándose, y el absoluto desorden emocional, manando a borbotones.

La idea del juego infantil de Ale, de su relativa inconsciencia de *enfant sauvage*¹⁵⁰, queda reforzada en la siguiente secuencia a partir de la verdadera relación que establece con un niño al que teóricamente ayuda a hacer los deberes. Ale se convierte en su cómplice de travesuras, primero cuando le falsifica las notas para sus padres; y segundo, y más importante, cuando le utiliza para espiar a su hermana que toma el sol en la terraza. La escena transmite una intensidad sexual explícita –la postura de Giulia con las piernas desnudas y el beso que esta le da al niño cuando este se acerca demasiado– que culmina en una imagen implícita: el tintero de la mesa de estudio desbordándose. El planteamiento de la secuencia denota por primera vez las relaciones casi incestuosas que existen entre Giulia y Ale, en este caso a través de la mediación del niño, aprovechando la presencia de este personaje puntual para darles un aire de perversa inocencia infantil¹⁵¹. [Ver **Figura 2**].

¹⁴⁹ Es el mismo modelo de personaje materno que Bellocchio desarrolla en *Gli occhi, la bocca* (1982), especie de continuación espiritual, veinte años después, en que el protagonista (Lou Castel) le recrimina a su madre (Emmanuelle Riva) que solo se haya preocupado por si comían suficiente cuando eran pequeños.

¹⁵⁰ Un cierto aire *truffautiano* recorre el film; primero por la herencia espiritual de la nueva ola en general; segundo por las concomitancias entre el *alter ego* de Truffaut, Antoine Doinel –adolescente rebelde– y el de Bellocchio, Ale, que parece una rabiosa y psicopática vuelta de tuerca sobre aquel. Quizá no resulte casual que ambos autores escojan la congelación final del plano de su protagonista (aquí y en *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre-cent coups*, 1959) respectivamente). De hecho, la correspondencia continúa posteriormente: si Truffaut vuelve a su personaje en diversas ocasiones entre 1962 y 1979; Bellocchio lo retoma en cierto modo metacinematográfico en *Gli occhi, la bocca* (1982).

¹⁵¹ El beso romántico entre el niño y la mujer establece una relación simbólica entre la mujer y el hombre al que el niño representa (en este caso Ale). Una situación que tiene lugar de forma muy similar en el film *Suspense* (*The Innocents*, 1961) de Jack Clayton, película que precisamente desarrolla una serie de temas

FIGURA 2:



El niño se acerca para ver a Giulia –por orden de Ale– y esta le agarra y le besa. Poco después el niño hace rebosar el tintero.

El incesto se plantea en el film de manera constante hasta que al final, de modo ambiguamente elíptico pero evidente, se apunta una relación sexual entre Ale y Giulia. Desde la misma escena inicial en que la novia de Augusto, el hermano mayor, recibe un anónimo escandaloso escrito por Giulia, se comprende que esta está enamorada de su otro hermano. Del mismo modo que Ale lo está de Giulia, a la que escribe poesías amorosas, y lo que explica sus celos hacia Augusto.

Bellocchio plantea un triángulo amoroso terrible, ya que todos los que lo forman son hermanos, modelando una endogamia sórdida que se constituye en uno de los principales factores de provocación y de escarnio sobre la “sagrada familia” burguesa. La escena que cierra el planteamiento del film –una segunda comida familiar– lleva al extremo esa relación de amor y celos entre Ale y Giulia. Ambos terminan tirándose la comida encima cuando el protagonista estalla por no poder soportar las confianzas que observa entre Giulia y su hermano mayor.

Otro de los elementos básicos de la actitud de estos dos personajes es que su vida diaria está caracterizada por el más absoluto vacío. Ale y Giulia se aburren durante gran parte del metraje (hasta que Ale decide actuar). Su única ocupación se basa en vagar por la casa, tomar el sol o tumbarse a pensar. Esta vida ociosa y pasiva, con la que Bellocchio caracteriza a una clase social muy concreta, explica en muchos sentidos sus reacciones viscerales y sus juegos perversos, fruto en muchos casos del no saber muy bien qué hacer. Ale se comporta como un niño que se aburre y se dedica a fastidiar a sus hermanos, del mismo modo que siente piedad y ternura por los animalitos (por ejemplo, los conejos), dando rienda suelta a su crueldad o a su compasión, según los casos¹⁵².

análogos (desequilibrio psicológico, represión sexual, perversión infantil) en una atmósfera también enrarecida (aunque en este caso con un evidente halo fantasmagórico).

¹⁵² Una paradoja similar a la que caracteriza a uno de los terroristas de *Buenos días, noche* (2003), capaz de matar a Aldo Moro, pero especialmente atento con un canario enjaulado.

El propio título del film – “Los puños en el bolsillo”, traducido literalmente– remite a este vacío ocioso, por antítesis con la posibilidad de cualquier actividad (incluso política). La idea llega a expresarse a través del diálogo, cuando Augusto le sugiere a Ale que se ponga a trabajar en algo o a aprender algún oficio para poder tener algo de “dinero en el bolsillo” (“*i soldi in tasca*”¹⁵³ en italiano), construyéndose así un juego de palabras nada inocente con respecto al título. Una mentalidad que va mucho más allá de la dicotomía políticamente simbólica entre tener los “puños en el bolsillo” o “levantar el puño”, para centrarse en el objetivo característico de un típico señorito burgués como el que encarna Augusto: el beneficio económico.

En este sentido, Augusto –y su novia Lucia– representan la convencionalidad y el materialismo de los burgueses provincianos, con sus aspiraciones materiales como objetivo unívoco. El personaje de Augusto es, desde luego, el más “normal” de la fotografía familiar. Es el cabeza de familia, y puede en cierto modo resultar un modelo para Ale. En su análisis del film, Núria Bou se refiere a este personaje como “*pater familias*”¹⁵⁴ mientras que el propio Bellocchio le confiere una relación paternal con Alessandro: “*En un primer momento, Alessandro tiene una devoción filial por su hermano mayor: que ante la ausencia de padre, ha hecho de él uno. Después, en la progresiva descomposición familiar, Ale comienza a sentir un profundo desprecio por su hermano mayor, y avista la posibilidad de arrebatarse el poder, de destronarlo*”¹⁵⁵.

La descripción de Augusto es también compleja, pues su aparente responsabilidad sobre la familia es puesta siempre en cuestión, extendiéndola a su clase, como un rasgo general de hipocresía. “*La anormalidad de los otros personajes sirve todavía mejor para deconstruir la ‘normalidad’ de Augusto*”¹⁵⁶. Finge cuidar de su madre y de sus hermanos, ser un novio correcto, pero en realidad, contempla impávido la posibilidad –beneficiosa en última instancia para él– de que toda la familia muera; su interés principal en Lucia consiste en convencerla de mantener de una vez relaciones sexuales; su motivación y tema de conversación habitual es el dinero y el coste de mantener a la familia (le niega a Ale la posibilidad de comprar conejos de cría, porque ese dinero es necesario para mantener a la madre, lo que definitivamente convence a Ale de la necesidad de liquidar a su madre); es asiduo a la compañía de prostitutas y se divierte matando ratas en el vertedero. Toda una suerte de características reveladoras de

¹⁵³ M. BELLOCCHIO, (1965), *op. cit.*

¹⁵⁴ BOU, N., (2005), *op. cit.*, p. 171.

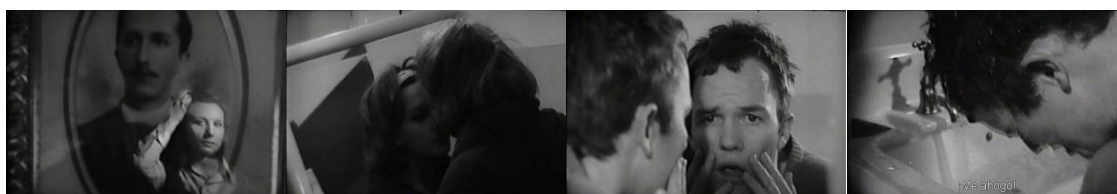
¹⁵⁵ Marco Bellocchio a Aldo Tassone, en TASSONE, A., (1982), *op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁶ MORREALE, E. (2005), *op. cit.*, p. 135.

su verdadera faceta, que a diferencia de sus hermanos, se encuentra disimulada, aunque resulte incluso más abyecta, ya que no se justifica en ningún desequilibrio mental inevitable.

El punto de inflexión para el paso al segundo acto del film (de la descripción del entorno al proyecto criminal de Ale) está marcado por un recurso que Bellocchio utilizará frecuentemente en muchos de sus films. El espejo que permite mostrar la imagen repetida del mismo personaje, símbolo de que el mismo va a sufrir un desdoblamiento, o una transformación fundamental en su proceder. [Ver **Figura 3**].

FIGURA 3:



Las imágenes, correspondientes a diversos momentos separados de esta fase del film, adquieren una simbología inequívoca, a partir del evidente interés por el psicoanálisis demostrado por el autor. Tanto Ale como Giulia mantienen una actitud activa ante su reflejo, una especie de búsqueda de sí mismos. La secuencia de Ale frente al espejo, que culmina cuando se moja la cabeza bajo el grifo, separa el primer paso en su transformación de ser pasivo (con *i pugni in tasca*) a ser reactivo, primero sobre proyecto (en la segunda parte), y luego sobre la realidad (en la tercera).

Este momento especular como signo de la encrucijada de dos mismos individuos en uno solo (el que ha sido hasta ese momento, y el que va a ser a partir de ahora), mantra recurrente, como decíamos, en la obra posterior de Bellocchio, suele acontecer, además, después de una secuencia en que otros han ejercido cierta violencia (física o psicológica) sobre el personaje (aquí Ale ha sido agredido durante la cena por su hermana). Esta elección también representa, en un simbolismo más simple, la dualidad habitual en los personajes *bellocchianos*: entre cordura y locura, realidad y ficción, vida y teatro, etc.

El propio Bellocchio admite expresamente, la importancia de las imágenes especulares en sus obras como algo “*simbólico, es la superación del espejo. Se trata de*

encontrar tu verdadera identidad y superar esa imagen que se refleja en el espejo, efectivamente”¹⁵⁷. [Ver **Figura 4**].

FIGURA 4:



Michele Placido observa su reflejo en *Marcha triunfal* (*Marcia trionfale*, 1976) pasando de ser, a partir de ese momento, un dócil soldado a un modelo perfecto de su capitán; Marcello Mastroianni, considerado loco, en *Enrico IV* (1984) y el paroxismo del personaje de Lou Castel que ve su propia imagen de juventud, (cuando interpretó a Ale en *Las manos en los bolsillo*) en *Gli occhi, la bocca* (1982) [en los últimos dos fotogramas].

Segunda parte: el proyecto:

En la segunda parte, Ale comienza a vislumbrar la idea de deshacerse de toda la familia y se lo cuenta a su hermano Augusto, que no le toma demasiado en serio, riéndose por no llorar. Ale planea conducir el coche con toda la familia dentro –a excepción de Augusto– en el trayecto al cementerio el día de Difuntos, lanzándose por un barranco con él.

La secuencia está planteada con un montaje alterno que bascula entre las pulsiones de sexo y muerte [Ver **Figura 5 B**]. Mientras Ale conduce camino del cementerio, Augusto aprovecha para quedarse a solas con su novia Lucia, intentando convencerla de hacer el amor. Ale parece dispuesto a ejecutar sus planes, pero en el momento crucial conviene consigo mismo que aún no está preparado, como si no hubiera alcanzado todavía el cenit de la rabia, para a continuación descender hacia la frialdad psicopática que le permita llevar a cabo los asesinatos.

La locura progresiva de Ale, su crueldad infantil, se pone de manifiesto en la escena previa, en que canta en la bañera. El contrapunto entre ese comportamiento *naïf* e incluso entrañable y el plan perverso que está desarrollando, resulta mimético a la elección estética que Stanley Kubrick realizará años después para el personaje protagonista de *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), otro joven

¹⁵⁷ Marco Bellocchio al autor, el 22 de noviembre de 2013 en Madrid. Entrevista publicada en JIMENO, R., “Entrevista con Marco Bellocchio”, *Miradas de Cine*, enero 2014, nº 142..

psicópata, con el mismo nombre (Alessandro “Ale” / Alexander “Alex”), que también cantaba en la bañera [Ver **Figura 5 A**]:

FIGURA 5 A:



El baño de Ale (Lou Castel), cantando, en *Las manos en los bolsillos* (1965) y el baño de Alex (Malcom McDowell), cantando “Singin’ in the Rain”, en *La naranja mecánica* (1971).

FIGURA 5 B:



Ale conduce a toda velocidad camino del cementerio, provocando pavor en su madre y excitación en su hermana. El ritual ante las tumbas, que se alterna con la escena del cortejo en la casa entre Augusto y su novia, es una imagen recurrente en las familias burguesas de Bellocchio (como podrá verse en *La sonrisa de mi madre* (*L'ora di religione* / *Il sorriso di mia madre*, 2002; o *Buenos días, noche*, 2003; por poner solo dos ejemplos). Así mismo, intercalando las escenas de amor entre la pareja, y el aparte melancólico entre Giulia y Ale, se establece un sentimiento entre ellos –subrayado por la hermosa música de Ennio Morricone– que va evidentemente más allá de un amor fraternal.

Tras su fracaso inicial en el plan previsto, Ale sube al campanario del pueblo y observa el paisaje y la gente desde allí. El montaje de los planos se aprovecha del momento en que la campana tañendo ocupa el encuadre para aproximarse cada vez más al rostro de Alessandro. Las campanas, la torre, el amplio espacio de visión y la

contraposición entre las pequeñas figuras que se ven y Ale, plantea una galería de símbolos diversos¹⁵⁸. Sin embargo, son dos los principales: la locura y la opresión que aquejan a Ale, y sus ansias de libertad. [Ver **Figura 6**]:

FIGURA 6:



Esta representación del “encierro” de Ale queda rubricada por el primer plano de la siguiente secuencia, en que vemos a un conejo (animal por el que Alessandro tiene mucho cariño) en una jaula. La segunda opción formal para intensificar la evolución del protagonista también es recurrente en Bellocchio. La mayor parte de sus protagonistas son individuos a la deriva que llevan a cabo una búsqueda liberadora. La forma en que se produce esa liberación puede diferir componiendo la trama dramática de cada película. Sin embargo, la fórmula de representar esa ansiedad suele coincidir en una serie elementos de representación comunes: personajes que miran al exterior luminoso a través de ventanas, rejas, muros o barrotes, que simbolizan el entorno opresivo del que querrían evadirse.

¹⁵⁸ Al igual que los referentes culturales y cinematográficos que evoca dicho escenario y dicha relación de tamaños: del jorobado de Victor Hugo (*Notre Dame de Paris*, 1831) a las escenas cruciales desarrolladas en lo alto de un campanario en *Él* (*id.*, 1952) de Luis Buñuel y *Vértigo / De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock.

Tercera parte: Las ejecuciones y sus duelos.

La brusca y violenta escena en que Augusto y sus amigos cazan ratas en el vertedero, se convierte en un macabro anticipo de las ejecuciones familiares que Ale va a llevar a cabo. Ale conduce a su madre al cementerio (ella sólo sale para eso), que le pide que “no la haga sufrir” y que le “dé un buen paseo”¹⁵⁹; dos frases propias de un reo de muerte, que adquieren un sentido negramente irónico. Es un trayecto tensamente dispuesto en imágenes que contiene una cierta atmósfera de *thriller*: tras bajar del coche, Ale deja a su madre (ciega) andando sola al borde del precipicio, empujándola finalmente al vacío sin mayores contemplaciones ni dudas de última hora [Ver **Figura 7**]. Es una escena de una crueldad brutal¹⁶⁰. La música de Morricone adquiere unos tintes oníricos e irreales, Ale reza mientras la cámara gira en torno a él hasta llegar al primer plano, poseído por una especie de fanática fe que le procura la liberación.

FIGURA 7:



La escena acontece justo en mitad del film –la mitad exacta en minutos–, y se convierte en un hito fundamental de la estructura dramática. Representa la primera actuación de Ale, su reacción con respecto a su pasividad previa, fruto de la progresión psicológica. La escena resultó absolutamente insólita en su momento por su carácter extremadamente irónico, por la distancia absoluta que se establece entre lo que se narra (quizá el acto más abyecto posible que puede cometer un ser humano) y el sentido que adquiere, propio casi de una tragicomedia negrísima.

¹⁵⁹ M. BELLOCCHIO (1965), *op. cit.*

¹⁶⁰ Como referirá el personaje de Ángela Molina tras ver esta secuencia en el cine en compañía de Lou Castel en el film posterior de Bellocchio *Gli occhi, la bocca* (1982).

La propia indumentaria negra de la madre, (que no lo olvidemos, se dirige al cementerio literalmente), cargada de flores, parece indicar sarcásticamente que lleva el luto y los ornamentos por sí misma. Muerta en vida, está dispuesta a morir en cualquier momento; sus aditamentos rituales ya van con ella cuando es lanzada por su hijo al abismo. La simbología ideológica de la escena es tan potente, que por un momento se sustrae de su significado el hecho concreto (la trágica muerte de la madre inválida), y la interpretación “fascista” de la acción de Ale, hijo tarado de la burguesía. En este punto, la ejecución de Ale simboliza primordialmente la patada contra el sistema, el lanzamiento de lo viejo, lo anquilosado y lo muerto por el barranco.

Las escenas posteriores (el velatorio en casa; la hoguera con las cosas de la madre) adquieren en correspondencia con lo dicho, el mismo tono de purificación positiva para el personaje, que rompe con el pasado a partir de un proceso de revolución interior: la eliminación de representantes y estructuras del antiguo régimen para dar lugar al nuevo.

Todas las tradiciones sociales y religiosas del funeral se transgreden una por una. La crueldad de la escena precedente, todavía mantenida en la retina, se intensifica con la actitud irrespetuosa de Ale: “*Esta noche podemos dejarla sola no se va a escapar*”¹⁶¹, dice en referencia al cuerpo presente de su madre. Su comportamiento, mezclado con los gestos y objetos de la liturgia fúnebre, dota a la escena de ese aire surrealista, blasfemo y socarrón, típico de Buñuel, quien, según Bellocchio, se refirió desdeñosamente a esta escena como una “*profanación*”¹⁶². Estas secuencias vienen a suceder en lógica, como celebración y como culminación de la muerte de la madre, el punto de inflexión que marcaba la escena anterior: Ale echa a unas monjas del salón dónde está el ataúd y pone los pies encima de él; dice feliz que es “*un volcán de ideas*”¹⁶³ y se sube al ataúd haciendo equilibrios, mientras los monaguillos juegan y se pelean en el patio. De esta forma el luto tradicional, aparentado por la familia, (que entrega algunos momentos de costumbrismo nada inverosímiles, más allá de los detalles anómalos descritos), es suplido por todo lo contrario: una alegría absoluta. [Ver **Figura 8**].

¹⁶¹ M. BELLOCCHIO (1965), *op. cit.*

¹⁶² KOEHLER, R., “*Fist in the Pockets*”, *Cineaste*, primavera 2007, vol. XXXII, n° 2, p. 75.

¹⁶³ M. BELLOCCHIO, *Ibid.*

FIGURA 8:



La cámara sigue a los personajes (Ale y Giulia) en una panorámica muy cerrada, alternando el plano y el contraplano. Los dos están atrapados entre el biombo que separa el ataúd y el abigarramiento que producen los cuadros de la pared, como si sus antepasados, muertos pasados y muertos recientes, les asfixiasen. Tras el entierro, Ale y Giulia tiran por la ventana los objetos del cuarto de su madre y hacen una hoguera con ellos. La locura se da la mano con la rebeldía transgresora y con el mismo surrealismo: Ale se pone el abrigo de piel de su madre mientras dice: “*Ya no ha nadie ciego aquí*”¹⁶⁴. En el único gesto político concreto del film, Ale lanza por la ventana la bandera italiana, tras deshacerse también de la colección completa de la revista conservadora *Famiglia Cristiana*, en una referencia que más que un símbolo es un certificado de garantía de lo que pretende el autor.

Ale y Giulia bailan y se abrazan en torno a la hoguera, ante la mirada de incompreensión de Leone, que pese a su retraso mental es el más dócil y razonable, llegando a expresar en un sarcástico momento anterior lo que para el espectador es una obviedad: “*Esta casa es un manicomio*”¹⁶⁵. La imagen del retrasado removiendo las cenizas entre la nieve adquiere un amargo tono lírico, como si un nubarrón se cerniese sobre esa alegría efímera de los hermanos brincando frente a la hoguera.

La muerte de la madre es un requisito necesario, aunque no suficiente, para la liberación de sus hijos. El primero en sentir esa libertad es Ale, a quien vemos en la escena siguiente en compañía de una prostituta, la misma que frecuentaba su hermano. Sin embargo, su liberación sexual se topa con su peculiar problema. Más allá de su encuentro funcional con una puta, Ale es incapaz de mantener relaciones normales con

¹⁶⁴ M. BELLOCCHIO (1965), *op. cit.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

chicas (como queda demostrado en la fiesta de cumpleaños de Lucía, en que varias le invitan a bailar, y él se niega) porque de quien está enamorado es de su hermana.

De hecho, más allá de su deseo de experimentación, su encuentro con la prostituta es un pretexto para demostrarle a su hermana Giulia, que al igual que Augusto, él es también un hombre. Una idea resuelta en la escena siguiente, cuando Ale le señala a Giulia desde el coche a la prostituta con la que se ha acostado. Ella se ríe y recuesta cariñosamente la cabeza sobre el hombro de Ale. En cierto modo, la liberación de Ale pasa por el modelo de su hermano mayor Augusto, a quien quiere emular y en última instancia sustituir. Una posibilidad que se abre –para regocijo de Ale– cuando Augusto decide dejar la casa para casarse con Lucia.

La frustración de Ale retorna, tras su incipiente alegría en el funeral de su madre y la destrucción de sus pertenencias en la hoguera. La sensación de que la ausencia de la madre podía alumbrar una situación estable es efímera, por la presencia incómoda de Leone, también dependiente absoluto, que rompe el nuevo equilibrio –amoroso– entre Giulia y él. Por eso tiene lugar la segunda ejecución.

La secuencia sigue el mismo planteamiento que la de la muerte de la madre. La atmósfera mezcla el suspense tradicional con un aire irreal (apuntado por la música). Ale prepara el baño para Leone. En vez de su medicación habitual, le prepara una papilla de pastillas que disuelve en un vaso de agua. Leone se lo bebe inocentemente. Ale sale pausadamente del baño, esperando con frialdad, mientras cuenta, el tiempo necesario para que la droga haga efecto. Cuando vuelve a entrar, Leone está dormido dentro de la bañera. Ale le sumerge la cabeza durante un rato. [Ver **Figura 9**].

FIGURA 9:



Al igual que en la plasmación del asesinato de la madre, Bellocchio conjuga la idea de la muerte con la del sexo. En la escena siguiente [Ver **Figura 10**], el director plantea alusivamente un encuentro amoroso entre los dos hermanos. Ale vuelve de la

ejecución, y se sienta junto a su hermana, acariciándola. El inserto de un gato saliendo de un hueco funciona como símbolo elíptico abstracto de su relación. La imagen siguiente les muestra recostados después de que haya pasado un tiempo. Giulia se percata de que Leone sigue en la bañera, sale corriendo, le encuentra muerto, y en su furioso histerismo cae por las escaleras. Bellocchio desarrolla la secuencia de modo crispado y extremo a través del espacio sonoro: los gritos, la música, etc.

El sexo es así la culminación de cada asesinato de Alessandro. Su reacción contra su apatía inicial se compone del acto criminal contra un familiar molesto por su dependencia y su minusvalía; y por el acto sexual, con la prostituta o con su hermana, en cada caso. No obstante, aunque resulta probable, el director apunta la idea de esa relación por medio de una imagen lo suficientemente hermética, como para resultar ambigua, sin ningún apoyo explícito del diálogo o la imagen, más allá de las deducciones sobre lo sugerido¹⁶⁶.

FIGURA 10:



La imagen del gato saliendo por el hueco funcionaría como una elipsis del acto sexual incestuoso entre Ale y Giulia.

La posibilidad real de quedarse solo con Giulia, una vez que Augusto ha decidido marcharse para casarse y que se ha librado de su madre y de Leone, queda truncada por el coma que sufre esta tras su caída, volviéndose de forma macabramente irónica, una nueva carga para Ale, al que se le pasa por la cabeza asfixiarla con la almohada. Su proceder es relativamente irracional, ya que su deseo amoroso hacia ella se conjuga con su intención –desde el inicio– de deshacerse de todos, y con el hecho de que el estado actual de ella, que vuelve a estar consciente pero es inválida, vuelve a impedirle ser “libre”.

¹⁶⁶ Una vez más esa elipsis sugerida sobre un encuentro sexual atípico y provocador hace inevitable pensar en Luis Buñuel, en este caso en el conocido desenlace –la partida de cartas a tres– de *Viridiana* (1961).

Giulia es consciente por ello de que puede ser la siguiente en la lista de su hermano, lo que explica en parte el desenlace final. Ale tiene un éxtasis de alegría, una vez que su hermano y su prometida dejan la casa. Pone el disco de *La traviata* de Verdi, y entona la ópera, bailando por la habitación, cuando de repente sufre un ataque epiléptico. Giulia que está en la habitación de al lado decide no hacer nada, pese a los terribles gritos de Ale llamándola. La selección del primer acto de *La traviata*, cuando se escucha el aria *Sempre libera* (“Siempre libre”), momento de la ópera en que la protagonista Violetta reclama libertad para vivir su propia vida, establece una conclusión musical para el estado de ánimo un Ale triunfante. La construcción de su libertad está a punto de ser un éxito, que sin embargo queda truncado por el ataque epiléptico que sufre, y por la reacción cruel pero lógica de Giulia. Bellocchio desarrolla esta idea operística y trágica a lo largo de tres minutos, con un realista y virulento desmelenamiento de Lou Castel, rodado casi en una sola toma amplia, cortada por insertos progresivamente más cercanos, descuidadamente documental, y que ocasionalmente pierde foco. Lou Castel explica la factura y el sentido de la escena: “*Le pregunté como tenía que hacer la escena y él dijo bueno vamos a ver: ‘Intenta moverte de ese modo tan peculiar en que se mueven los epilépticos’. Me dio algunas indicaciones, pero unas indicaciones muy ligeras, y entonces tuve la intuición de como moverme. Además había bebido un poco de whisky antes. Tenía mi propia idea de como moverme, como un pescado fuera del agua, ¿sabes? Surgió espontáneamente, aunque derivaba también de todo lo que el personaje estaba pensando mientras cantaba, de todo lo que podía pasársele por la cabeza en ese momento, así con la música del tocadiscos de fondo, como si fuese una recapitulación. Por supuesto tenía un simbolismo para la audiencia. En Cahiers du Cinéma estaban furiosos porque opinaban que no debía morir. Debía permanecer vivo como símbolo, de cara al público*”¹⁶⁷.

Al no ser atendido, Ale muere y la película concluye con su imagen congelada [Ver **Figura 11**]. Un planteamiento trágico que se entiende como una especie de destino imposible del protagonista en sus ansias de libertad y de rebeldía (o revolución). Bellocchio como hará en su film siguiente, *China está cerca*, propone un final convencional (el criminal muere pagando sus crímenes) al que le da la vuelta radicalmente, para que adquiera un sentido irónico. Ale muere realmente porque su hermana no hace nada para salvarle. En definitiva, más que un justo castigo, el

¹⁶⁷ Lou Castel al autor. Entrevista realizada en Madrid, el 14 de junio de 2013.

desenlace es la prueba de la corrosión del núcleo familiar burgués, extrapolable a una sociedad que obstaculiza la consecución de la “libertad”, y cuyos miembros terminan matándose entre sí, después de haber hecho el amor “fraternalmente”. Toda una serie de transgresiones de las leyes naturales que Bellocchio arroja contra el *establishment*.

FIGURA 11:



¿Es *Las manos en los bolsillos* un film político?

La rebelión de Ale es de carácter interior y familiar, pero tiene una lectura política que se puso de manifiesto desde el momento del estreno del film. Ale –dentro del surrealismo propio de la descripción de su ambiente y de la locura– ejerce una representación ideológica casi paradójica y que fue objeto de no pocas polémicas. Su actitud puede entenderse por un lado como la del revolucionario que destruye el sistema anterior; pero también como la del fascista que aprovecha la decadencia de ese sistema para llevar a cabo una “revolución” reaccionaria. A este respecto, comenta Ricardo Muñoz Suay: “*Si la crítica conservadora y católica frente a I pugnì ha elaborado sus teorías epidérmicas, sujetas estéticamente al gusto y ha tratado ideológicamente de minimizar la rebeldía de Bellocchio para agrandar lo meramente anecdótico, cierta izquierda conservadora ha llegado a comparar esta primera obra del joven realizador italiano con las tesis hitlerianas de la exterminación de las bocas inútiles*”¹⁶⁸.

La película suscitó toda una serie de debates encendidos y causó un verdadero escándalo que la llevó a ser condenada por la Iglesia Católica, como recuerda Lou Castel¹⁶⁹, y a centrar el tema de múltiples artículos que excedían el ámbito

¹⁶⁸ MUÑOZ SUAY, R. (Comp.) (1969), *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁹ Lou Castel al autor. Entrevista realizada en Madrid el 14 de junio de 2013.

cinematográfico y que venían firmados por personalidades como Italo Calvino, Alberto Moravia, Guido Aristarco, Giancarlo Pajetta o Mario Soldati¹⁷⁰.

Efectivamente, como señala este aluvión de artículos, la idea “política” del film, resulta, en su ambigüedad, mucho más compleja y poliédrica. En base a la interpretación política de lo que el film narra, la primera revolución, desde la izquierda, es un fracaso, porque la ruptura no conduce a nada, y ni siquiera permite liberar al propio protagonista. La segunda en cambio, desde la derecha, es un éxito al menos en parte. Este discurso general, con matices, se sostiene durante la mayor parte de la obra del director, especialmente en sus primeros títulos.

Habitualmente se habla del carácter insurgente del cine político y social de Bellocchio, pero se hace menor hincapié en su distancia (que no equidistancia) crítica sobre los personajes y sus procesos “revolucionarios”, que suelen además saldarse en notorios fracasos. Nuria Bou habla de un “*distanciamiento cercano al que practicaba su admirado Michelangelo Antonioni*”¹⁷¹, pero en relación a la psicología y los motivos de los personajes. El distanciamiento político, frente a la visión militante, le permite lanzar una tesis, pero vigilarla con una mirada crítica frente a sus propios obstáculos o carencias. A este debate sobre el carácter político del film, se une recientemente Emiliano Morreale que sostiene precisamente que “*la cosa más sorprendente hoy, al revisar un film como I pugni in tasca y al volver a recorrer el riquísimo debate crítico que acompañó a su estreno, es encontrar las frecuente referencias en términos políticos. Hoy salta a la vista, se diría, la programada inutilidad ‘pública’, ‘social’, del personaje de Ale, su carácter ambiguo y paradójico*”¹⁷². Una idea que renueva precisamente la dualidad de la interpretación del sentido político del film.

Las manos en los bolsillos no es un film explícitamente político, pero emerge como obra de tal naturaleza por su fuerza ideológica, y por la intensidad de su intención y su contextualización. La época en que el film está realizado contribuye claramente a este hecho. Aldo Tassone le pregunta precisamente a Bellocchio por el objeto de nuestra cuestión: “¿*Era consciente de rodar un film político?*”¹⁷³, (dando por hecho que se trata de un film político, por tanto). El director hace referencia precisamente al contexto

¹⁷⁰ Guido Aristarco [“Un bozzacchione sull’albero maturo del talento”, *Cinema Nuovo*, marzo-abril 1966, nº 180, pp. 88-91], Italo Calvino [“Su *I pugni in tasca*”, *Rinascita*, 9 de abril de 1966, p. 19], Alberto Moravia [“Il mite giustiziere dell’Apennino”, *L’Espresso*, 2 de junio 1966, p. 4], Giancarlo Pajetta [*Rinascita*, 16 de abril de 1966, p. 39]; Mario Soldati [“I pugni ben piazzati del regista prodigio”, *Il Giorno*, 28 de diciembre de 1965, pp. 10-12].

¹⁷¹ BOU, N. en MONTERDE, J.E. (Ed.) (2005), *op. cit.*, p. 172.

¹⁷² MORREALE, E. (2005), *op. cit.*, p. 135.

¹⁷³ Marco Bellocchio a Aldo Tassone, en TASSONE, A. (1982), *op. cit.*, p. 35.

temporal, político y cinematográfico: “*Había llegado un momento de estancamiento para el cine italiano; así que, por el solo hecho de crear los remolinos, pareció [un film] de vanguardia. Si hubiera sido más joven o más viejo, esta película no habría visto el día; si se hubiese estrenado después del 68, su carga subversiva habría sido seguramente menor. I pugni in tasca ‘se adelantó’ en cierto modo al 68, ya que el 68 descubrió e hizo explotar una serie de locuras secretas, desesperanzas domésticas y violencias familiares que todos conocíamos, pero que manteníamos en privado. La película se anticipó en describir y revelar todo eso*”¹⁷⁴. Resulta curioso comprobar en este sentido, que Bellocchio eliminó algunas secuencias, en que Alessandro se interesaba por la militancia política, como posible salida a su aburrimiento: “*En el origen, el film (que se debía titular Los verdes años; el título definitivo, sin que yo lo supiera, es un verso de Rimbaud) no debía tratar solamente sobre el ambiente familiar. El personaje de Alessandro debía tener relaciones con amigos que se dedicaban a la política. Esta relación con la política, de todas formas, no le satisfacía, y es así como nacía la idea en él de que solo a través de actos extremistas él podría modificar su vida*”¹⁷⁵. No obstante, el propio Bellocchio, más íntimamente, refleja en su relato iniciático *Victoria Station*, cómo el carácter original del film difería en su concepción y su propia conciencia de la dimensión que logró tras su éxito: “*Pensaba haber hecho un film sobre mi adolescencia. No me había dado cuenta que I pugni in tasca era algo más. Había contado una historia auténticamente de revuelta, incluso contra lo que yo inconscientemente era. La gente me identificaba con ese tipo de rebelde, pero mi realidad era mucho más pasiva, rabiosa e impotente. (...). Llegó el éxito, y yo no estaba en absoluto preparado, y de hecho, no he sabido defenderme. Ante aquello que los otros querían que fuera, hacía aquello que decían y daba bandazos hacia todas las partes: sintiéndome un genio, o bien una nulidad*”¹⁷⁶. Recientemente, yo mismo le hice a Bellocchio la misma pregunta reformulada, separando el film de las causas que lo originaron: “*¿Considera Las manos en los bolsillos un film político? Y si es así, ¿es un film político hecho conscientemente o inconscientemente?*”. Bellocchio combina ambas respuestas –la que en 1982 da a Tassone y la de su relato–, aportando una visión distanciada del contexto: “*Pienso que inconscientemente en el sentido de que, ya lo he dicho miles de veces, Las manos en los bolsillos la he hecho –a un nivel consciente–*

¹⁷⁴ Marco Bellocchio a Aldo Tassone, en TASSONE, A. (1982), *op. cit.*, p. 35.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷⁶ BELLOCCHIO, M. (1984), *op. cit.*, p. 180, citado en LEGGI, S. (2005), *op. cit.*, pp. 231-232.

para decirme a mi mismo quién era yo. Me había diplomado en el Centro Sperimentale di Roma en dirección, pero esto no quería decir nada. Yo me decía: ¿Quién soy? ¿Qué quiero hacer en la vida? Entonces me vino a la mente el escribir este argumento y este guión y buscar como realizarlo. Tanto la idea como la acción venían de la exigencia de examinarme a mi mismo, a mi vida. Aquí no hay ninguna idea de querer afirmar unos principios o de hacer –como diría– propaganda política. Pero claro, en el momento en que la historia era todo aquello que yo sentía profundamente ha salido de algún modo así. Toda la reflexión política ha sido absolutamente sucesiva. En el sentido de que muchas personas, y las últimas hoy aquí, dicen que tiene un contenido político de rebelión contra todo. Como el film se situó en un momento histórico de grandes cambios, el 68... ha sido utilizado como una bandera. Tuvo mucho impacto, y ha sido, repito, no instrumentalizado, sino utilizado como un ejemplo de una forma de rebelión contra el conformismo, la hipocresía, no solo de la familia, sino de todas las instituciones tradicionales”¹⁷⁷.

La consciencia o inconsciencia del contenido político metafórico no impiden que la obra se vertebre como el primer vehículo simbólico del autor, que condensa, como explica Robert Koehler en *Cineaste*, los problemas de la nación italiana en un microcosmos cerrado o incluso “*en los más sofisticados campos de la política contemporánea, particularmente en el cisma en el seno de la izquierda entre el comunismo convencional y la juventud maoísta, tendencia que Bellocchio apoyó orgullosamente*”¹⁷⁸. Una apreciación quizá prematura, puesto que el director todavía no había evolucionado políticamente hasta ese posicionamiento ni hasta ese análisis, presente en su posterior film y sobre todo en su obra militante y en su contribución a *Amore e rabbia*, pero que en cualquier caso, anuncia la contestación que está por llegar¹⁷⁹.

La premonición *bellocchiana* sobre los acontecimientos del 68 resulta de una lucidez sorprendente. Su rabia no solo emerge de una temática escandalosamente

¹⁷⁷ Marco Bellocchio al autor, el 22 de noviembre de 2013 en Madrid Entrevista publicada en JIMENO, R., “Entrevista con Marco Bellocchio”, *Miradas de Cine*, enero 2014, nº 142.

¹⁷⁸ KOEHLER, R. (2007), *op. cit.*, p. 74.

¹⁷⁹ Dice sarcásticamente Harlan Kennedy, en una apreciación sintética muy lúcida, que en *I pugni in tasca*, Bellocchio “quería matar a la Mamma Italia y sus represiones y complacencias de posguerra, y quería continuar matando a los padres filmicos del país, poniendo en cabeza a Luchino [Visconti], Federico [Fellini] y Vittorio [De Sica] para crear un nuevo orden de verismo psico-político”. KENNEDY, H., “Second Birth. Marco Bellocchio’s *La condanna*”, *Film Comment*, julio 1994, vol. XXX, nº 4, p. 24.

transgresora en una época determinada¹⁸⁰, sino de su habilidad para conjugar el discurso con una estética cinematográfica nueva. Bellocchio parte de una solución formal que recoge ciertos elementos de la *nouvelle vague*: una inmediatez intuitiva, que parece centrarse en recoger la “vida” de sus actores capturando la esencia, sin mediación técnica. Se explica así, la inestabilidad de muchos planos, rodados sin soportes fijos, o la unión brusca entre secuencias, que refuerzan ese aspecto de frescura. Pero su descuido aparente –potenciado también por las humildes condiciones de producción– no solo no resulta una desventaja, sino que se convierte en un modo perfecto de resolver su discurso. Las referencias múltiples a la nueva ola francesa que recogen numerosos analistas del film, se complementan con los aires del *free cinema* inglés, más teatral, melodramático y distanciado, como apunta Ferrero¹⁸¹, y que tienen todo su sentido, teniendo en cuenta la estancia y la formación inmediatamente anterior de Bellocchio (de hecho el guión fue escrito en Londres).

La obra descubre los posos del cine favorito de su autor: Buñuel, Visconti, Stroheim, Antonioni, Godard, cierto neorrealismo, etc. En cuanto a esta última consideración, fuente de criterios diversos, el film contiene como otros tantos de Bellocchio huellas del movimiento neorrealista, transformado, convenientemente emulsionado con las otras referencias y rasgos de estilo que se describen. Pese a la desvinculación con el neorrealismo que defiende Monterde: “*Pero la radical exasperación de I pugnì in tasca (...) se desmarca sustancialmente de cualquier enfoque no ya neorrealista sino incluso simplemente realista*”¹⁸², el mismísimo Pier Paolo Pasolini, en su misiva a Bellocchio, duda en torno a la cuestión para acabar demostrando, en base a ejemplos, que esa huella sí que se halla en el film: “*¿Podríamos hablar de neorrealismo respecto a su film, podríamos decir que en el hay neorrealismo, que de alguna manera es neorrealista? No, las situaciones humanas, estilísticas, de su película no son neorrealistas. Ni siquiera se trata de un film que pertenece de alguna forma al realismo socialista. Es decir, no es tampoco un film de denuncia social hecho desde un punto de vista marxista. (...) Es cierto que su film no es una película realista,*

¹⁸⁰ Algunos críticos –pasado un tiempo– acusaron al film y a su autor de ser un espejismo ideológico potenciado por el contexto cinematográfico pero vacío de valores cinematográficos: “*Bellocchio, que este año está “escandalizando” a los espectadores con su adaptación del clásico de Radiguet El diablo en el cuerpo, tuvo mucha suerte en sus comienzos: su I pugnì in tasca se benefició de ser exhibida en un momento en que la lectura en sala oscura del guión de una película prevalecía sobre cualquier otro interés, y, además, gracias a la naturaleza provocadora del film, Bellocchio pudo disimular mejor su zafiedad.*” en LATORRE, J. M., “Il giornale e il mostro”, *Dirigido por*, septiembre 1986, nº 139, p. 22.

¹⁸¹ FERRERO, A. (1966), *op. cit.*, p. 57.

¹⁸² MONTERDE, J.E. (2005), *op. cit.*, p. 118.

*pero en él se encuentra la experiencia neorrealista que no ha sido abandonada, olvidada. Está asimilada. Hay una manera característica de ver el Apenino, un cierto modo de ver la escena del baile, los muchachos que bailan en el pequeño “night club” provinciano, algunas cosas en el coche, la breve escena en que dos hermanos, hermano y hermana, observan las prostitutas, etc., etc., que son como un eco estilístico de la experiencia neorrealista. Y así, es evidente que hay también un tipo de denuncia crítica, de características marxistas, a la sociedad”*¹⁸³.

La discusión no resulta estéril, ya que lo que Pasolini pone en evidencia con su bella y casi paradójica forma de expresarlo (diciendo primero una cosa y luego la contraria), es la naturaleza híbrida de un film (entre forma y fondo, discurso y estilo), que planteando una situación social exacerbada, tremendista e irreal (y aun así poblada de elementos costumbristas), describe de forma obvia el comportamiento social de una clase, lo que implica en el fondo, un preciso análisis marxista, en tanto que plantea las contradicciones de una clase social puesta ante el espejo.

Todas estas huellas, posos y referencias, circulan complejamente dentro de esas formas densamente vagas, de esa estética de apariencia intuitiva y descuidada, y de trasfondo milimétrico, escapando así del posible academicismo sentimental que horroriza al autor¹⁸⁴, para acompañar y describir cinematográficamente la ira de sus personajes. A la unión sublimada de la experiencia adolescente del autor, y del inconsciente sustrato político se halla también la honda huella de la literatura. El autor cita a Rimbaud, pero el personaje de Alessandro además remite a los adolescentes amorales o vueltos sobre si mismos de una tradición literaria que va desde Stendhal hasta Radiguet, pasando por el Raskólnikov de *Crimen y castigo* de Dostoievski, o el Lefcadio de *Les caves du Vatican*, de André Gide.

Su apuesta revolucionaria, en el sentido sociopolítico, no solo se deduce de la trama, sino también de su puesta en escena. Esta serie de debates entre discurso y estética, con el elemento ideológico siempre a flor de piel que caracteriza a la época, explican la repercusión cultural que tiene el film.

¹⁸³ PASOLINI, P.P., “Carta de Pier Paolo Pasolini a Marco Bellocchio” en MUÑOZ SUAY, R. (Comp.) (1969), op. cit., p. 44.

¹⁸⁴ “Uno de los grandes límites del neorrealismo (...) es precisamente un cierto tipo de humanismo sentimental. Es necesario intentar no ser sentimentales... Y sobre todo nada de confusiones tranquilizantes”. Marco Bellocchio en FERRERO, A. (Ed.), *Tradizione e innovazione nel cinema degli autori emiliano-romagnoli*, Comune di Modena, Modena, 1976, p. 41, citado por BOU, N., (2005), op. cit., p. 172.

La ópera prima de Bellocchio provoca una discusión importante sobre la deriva que ha de tomar el cine italiano de la época, que se plasma en la “polémica Pasolini-Bellocchio” constituida por un cruce de cartas entre ambos cineastas, de la que se ha extraído ya la referencia *pasoliniana* al neorrealismo, pero que encierra además otra nota, de una lucidez definitiva, sobre ese carácter híbrido y doble del film, que realmente podría aplicarse al universo *bellocchiano* a lo largo de los años.

Pasolini distingue entre el cine *prosa* (que sería el relato tradicional con puesta en escena invisible), y el cine *poesía* (que describiría un determinado tipo de nuevo cine de autor que rompe las convenciones del relato): “(...) *en el cinema poético, se nota mucho la cámara, se nota mucho el montaje. Como ejemplo límite, pienso en las películas de Godard, en las que se notan continuamente los fragmentos del montaje, que nunca están en función de una narración quieta, llana, tranquila, etc. Piense, por ejemplo, también en el film de otro joven, Bertolucci, Prima della rivoluzione. ¿Y su film, Bellocchio, a cuál de estos dos filones corresponde? ¿Al cinema de prosa, o al cinema poético? ¿Prevalece la narración, el contenido, el personaje, la psicología, la rebelión antiburguesa o prevalece el estilo? Yo diré que su film pertenece al cinema de prosa. Pero he aquí un punto que me parece muy importante. Se trata de una prosa muy particular. Es una prosa que en muchas ocasiones, gotea y humea casi poéticamente*”¹⁸⁵.

La película genera así mismo un pequeño aluvión de imitaciones en los años posteriores, potenciado aún más a partir del 68. Laurence Schifano enumera algunas de estas obras de jóvenes directores, influidos por su tema y estilo: “*Bellocchio ejerce inmediatamente su influencia, que se combina con la de Pasolini, sobre cineastas apenas más jóvenes que él, como el guionista y montador de Las manos en los bolsillos, Silvano Agosti (Il giardino delle delizie, 1967), Salvatore Samperi (Grazie zia, 1968, explosión bellocchiana de los furores adolescentes con olor a sacristía, más pronunciados aún que en el modelo), Roberto Faenza (Escalation, la “infancia de un líder” en 1968, con una etapa hippy y una estancia en un hospital psiquiátrico) o también Andrea Frezza (Il gatto selvaggio, en 1969, enumera los diversos objetivos escogidos por un joven en su lucha contra “el sistema”, y se adelanta por poco a los futuros furores terroristas).*”¹⁸⁶

¹⁸⁵ PASOLINI, P.P., en MUÑOZ SUAY, R. (Comp.), (1969), *op. cit.*

¹⁸⁶ SCHIFANO, L., *El cine italiano 1945-1995. Crisis y creación*, Acento Editorial, Madrid, 1997, p. 67.

GLAUCO MAURI
ELDA TATTOLI
PAOLO GRAZIOSI

DANIELA SURINA
PIERLUIGI APRÀ



LA CINA È VICINA

REGIA DI MARCO BELLOCCHIO

3. EL COMPROMISO POLÍTICO EXPLÍCITO.

China está cerca (La Cina è vicina, 1967)

El siguiente largometraje de Marco Bellocchio, *China está cerca (La Cina è vicina, 1967)*¹⁸⁷, con el mismo radicalismo de *Las manos en los bolsillos* suavizado por el tono de sátira, mantiene las expectativas críticas sobre el director que obtiene un nuevo triunfo. El film, producido por Franco Cristaldi para Vides –lo que puede dar una idea del ascenso fulminante que lleva a cabo Bellocchio desde su ópera prima–, obtiene una recaudación espectacular para su condición de “film pequeño de autor”, recaudando 566 millones de liras¹⁸⁸. Su éxito no está exento de polémica, por las diversas interpretaciones políticas que el film suscita en el seno de la izquierda¹⁸⁹.

La película estrenada en el Festival de Venecia de 1967 obtiene el premio FIPRESCI y Gran Premio del Jurado *ex-aequo* con *La chinoise*, de Jean-Luc Godard, y quedando por detrás del film *Belle de Jour* de su admirado Luis Buñuel. Además consigue el premio del sindicato de periodistas italiano en las categorías de historia

¹⁸⁷ Título que al igual que sucede con *I pugnì in tasca*, es más popular en su versión original, que en la traducción castellana para su estreno en España (fugaz y en salas de arte y ensayo de Madrid y Barcelona en 1971), pese a lo cual, siguiendo el criterio general, se emplea el título español.

¹⁸⁸ Las cifras sitúan el film en el quinto puesto de los más exitosos, entre los que se pueden inscribir en la corriente del nuevo cine italiano: “(...) los mayores éxitos del nuovo cinema italiano fueron títulos como *La noia* (964 millones), *L’ape Regina / Una storia moderna* (910 millones), *Salvatore Giuliano* (737 millones), *La ragazza con la valigia* (613 millones), *Kapò* (569 millones), *La Cina è vicina* (566 millones), (...)”. MONTERDE, J. E., “La dimensión industrial del nuevo cine italiano” en MONTERDE, J.E. (Ed.), (2005), *op. cit.*, p.79.

¹⁸⁹ “La expectativa era la de un film “chino”, más godardiano que Gordard”. BERNARDI, S., *Marco Bellocchio*, La Nuova Italia/ Il Castoro Cinema, Florencia, 1998, p. 55.

original y fotografía en blanco y negro, y las nominaciones para los actores de reparto (Paolo Graziosi y Daniela Surina).

El segundo largometraje de Bellocchio ahonda en algunos de los elementos del primero, resultando más acabado formalmente, aunque también menos crispado y más convencional. En la perfección estética tiene mucho que ver la colaboración de excelentes técnicos y artistas en sus respectivas áreas. En concreto, la labor fotográfica, en un contrastado blanco y negro, de Tonino Delli Colli, más formalista y menos abrupta y directa que en *Las manos en los bolsillos*; o la nueva colaboración con el músico Ennio Morricone, que aporta un brillo específico, e incluso emocionante a determinadas escenas, como a la del desenlace, a medio camino entre lo poético y lo brutalmente irónico, amén de crear una marcha bufa que sintetiza el mensaje del film, al desvirtuar una marcha militar a la soviética que se confunde con algunas notas de “La Internacional”¹⁹⁰. Elda Tattoli, la actriz que encarna a Elena, es la coguionista y asesora de la película, colaboradora habitual de Bellocchio durante el periodo en *Las manos en los bolsillos* y en el episodio de *Amore e rabbia* (1969), el cual co-dirige parcialmente. Además, Tattoli contará más tarde con Bellocchio como actor y guionista en su film *Pianeta Venere* (1977).

Sinopsis:

La historia presenta a diversos personajes de diferente extracción social en Imola una ciudad de provincias del norte de Italia cercana a Bolonia: tres hermanos de la alta burguesía y una pareja de clase popular relacionada circunstancialmente con ellos. La acción es coral y el protagonismo pasa de un personaje a otro según avanza la trama. Camillo Gordini (Pierluigi Aprà) es el hermano menor, un adolescente de 17 años, alumno de un colegio de curas, comunista de Mao, y obsesionado con el sexo como instrumento de desarrollo de la personalidad política. Su hermano mayor, el conde Vittorio Gordini (Glauro Mauri), es un profesor de mediana edad requerido por el Partido Socialista Unificado (PSU) –el centro izquierda que englobaba al Partido

¹⁹⁰ Un fondo musical con significado como el que más tarde empleará Bellocchio en *Sogni infranti-Ragionamenti e deliri* (1995), al utilizar una versión desafinada con sintetizador de “La Internacional”.

Socialista Italiano (PSI) y al Partido Socialista Democrático Italiano (PSDI)¹⁹¹ – para ser candidato municipal. Elena (Elda Tattoli), es una solterona bastante promiscua, que lleva realmente los pantalones en la familia. Por otro lado, Carlo (Paolo Graziosi) es el ayudante adjudicado por el partido al profesor, liado precisamente con la secretaria de este, Giovanna (Daniela Surina).

El profesor Vittorio (Glauro Mauri), candidato inexperto, se ve inmiscuido en varias situaciones grotescas: colabora involuntariamente con su hermano en los pobres atentados maoístas contra su propia sede –en uno de ellos los adolescentes comunistas escriben “*La Cina è vicina*” en la pared– y es agredido (y su coche destrozado) en un pueblo al que asiste a dar un mitin. Su ayudante Carlo (Paolo Graziosi), el joven administrativo del PSU que utiliza la casa del pueblo para sus encuentros con Giovanna (Daniela Surina), termina acostándose con Elena (Elda Tattoli), la hermana de su jefe, que se queda embarazada. Giovanna (Surina), por despecho, se lía con el profesor (Mauri). Ante dicho enredo sexual, Giovanna decide quedarse embarazada ella también, para que Vittorio tenga que casarse con ella.

Sobre el film:

China está cerca es un film políticamente explícito frente a carácter metafórico que vertebraba *Las manos en los bolsillos*. Temáticamente, ambas obras iniciáticas comparten el mismo espíritu de anarquía crítica contra la institución familiar, la burguesía anquilosada o la incompreensión de las generaciones precedentes. Sin embargo, *China está cerca* arremete fundamentalmente contra el sistema político establecido¹⁹² y contra los partidos que lo forman, poniendo en evidencia las contradicciones de la izquierda moderada –una izquierda solo aparente, desde la óptica *bellocchiana*– de sus estructuras, sus integrantes y sus procesos. Al mismo tiempo, se evita la denuncia expresa y directa sobre la derecha (aunque no sobre el clero y la clase dominante), cuyos males se dan por supuestos y subsumidos en la sociedad italiana en

¹⁹¹ Constituido en 1966 (solo un año antes de realizarse el film), la organización volvía a reunir tras veinte años de separación a estas dos formaciones socialdemócratas, impulsada por la entrada en el gobierno de los socialistas coaligados con el centro derecha de la Democracia Cristiana (DC), entre otros partidos.

¹⁹² En palabras de Domènec Font “*Bellocchio se entrega a desmontar (...) el compromiso político tradicional*”. [FONT, D. (2005), *op. cit.*, p. 94]. Una idea que sintoniza a la perfección, con más de cuarenta años de antelación, con la percepción actual que una parte importante de la sociedad tiene con los partidos y el sistema en la Italia (y en la España) de 2013.

general. Según Monterde: “(...) *el tratamiento de lo político en La Cina è vicina no tiene nada que ver con heroísmos militantes, sino con el agotamiento de unas fórmulas de acción política necesariamente periclitadas –llámense derechas o izquierdas, que son lo mismo dentro del juego político institucionalizado– aunque indefinidamente supervivientes.*”¹⁹³ Una idea válida para trazar el enfoque de Bellocchio, pero demasiado general porque queda desubicada del intenso color costumbrista de la película, pese a que Monterde destaque [también en referencia a *Las manos en los bolsillos*] su distanciamiento de “*cualquier atisbo de cotidianeidad de la gente cualquiera que puebla las imágenes del neorrealismo*”¹⁹⁴.

Es cierto que Bellocchio premia el carácter surrealizante y “extraño” de sus situaciones y personajes. No obstante, su ataque en esta línea de sátira esperpéntica no hace causa general de un principio político abstrayéndolo. Al ceñirse específicamente a una época y un lugar muy concretos, con una brillante atención al detalle social y de comportamiento del que parte la contradicción, su cine no se distancia del realismo. Muy al contrario, podría inscribirse perfectamente en la sátira de costumbres –“*En esta ocasión la sátira se convierte en farsa, caricatura, e incluso, sainete*”¹⁹⁵, dice Muñoz Suay–, avanzando también en la línea de un cierto realismo expresionista o realismo mágico, descripción ya empleada en referencia a *Las manos en los bolsillos*, pero muy acorde con la progresión de la última filmografía política del autor (por ejemplo en *Buenos días, noche*, 2003; *Vincere*, 2009; y *Bella addormentata*, 2012).

En este sentido, el film se articula como una obra política total que alude – regresando a nuestro concepto de partida– tanto al proceso político (elecciones, activismo, incluso terrorismo como desviación del mismo...), como a sus instituciones (partidos), como a su resultado (el efecto de las políticas), como a la superestructura ideológica (el programa y el ideario, objeto básico de la mofa más contundente). Curiosamente Adriano Aprà y Eduardo De Gregorio, que parecen distinguir de forma aislada lo político como género, observan con respecto a *China está cerca* que la película “*se presenta como una comedia, no como un film político, por decirlo mejor, no como un film político que respete algunas reglas (convenciones) que pretenden una neta separación genérica. (...) Bellocchio ha querido hacer su discurso (político, veremos) a partir de un género ya conocido por el público, de una ‘forma’ que lo*

¹⁹³ MONTERDE, J.E. (2005), *op. cit.*, p. 118.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 118.

¹⁹⁵ MUÑOZ SUAY, R. (Comp.) (1969), *op. cit.*, p. 16.

precede y lo introduce. (...) Bellocchio opera sobre aquello que existe y lo critica: política dominante a través del cine dominante dirigido al público dominante”¹⁹⁶.

Efectivamente, los autores efectúan una observación obvia, ante la que cabría preguntarse –al margen de ciertos ejemplos minoritarios de cine militante y/o experimental–, de que forma puede –si no a través de otro género– vehicularse el discurso político contenido en un film digamos comercial dirigido a un público más o menos amplio. El film de Bellocchio, alejándose de las fórmulas ya ensayadas en Italia por Francesco Rosi, y que luego sublimaría en Francia Costa-Gavras –a las que se atenderá en *Noticia de una violación en primera página*–, opta por una vía alternativa en la construcción genérica y el enfoque, más íntimo, pero aprovecha efectivamente todos los resortes de la comedia, para entregar su sátira de costumbres política, siguiendo modelos que, con matices, no están tan alejados del *Dr. Strangelove* de Kubrick, o de la desconocida pero curiosa comedia británica sobre partidos políticos y campañas –no olvidemos la importancia del cine inglés para el autor– *Left, Right and Centre* (Sidney Gilliat, 1959).

Los personajes como metáfora de las siglas políticas:

El film, que no mantiene un posicionamiento ideológico férreo, en el sentido de identificarse con alguna de las opciones concretas (todos los aludidos salen mal parados), arremete especialmente contra la hipocresía de la alta burguesía, pero incide también en la mezquindad de la clase popular y el absurdo proceder interno de los partidos de la izquierda. La visión del autor, siendo cercana a las posturas del Partido Comunista y a las de la izquierda más “pura”, se decanta siempre por el distanciamiento anárquico, desde el que poner en cuestión todas las contradicciones personales y partidarias que se le ponen a tiro.

El profesor y conde Vittorio (Glaucio Mauri), el personaje con más presencia, protagoniza un amplio repertorio de situaciones contradictorias fruto tanto de la brecha entre su condición nobiliaria y su opción ideológica, como de su exagerada torpeza, pues resulta un constante estúpido. Su decisión de entrar en política es interesada, aunque no exenta de una raíz verdadera. Precisamente, el hecho de que el personaje sea

¹⁹⁶ APRÁ, A. y DE GREGORIO, E., *Cinema & Film*, otoño 1967, nº 4, citado en SPAGNOLETTI, G., “La Cina è vicina”, en APRÁ, A. (Ed.) (2005), *op. cit.*, p. 146.

más idiota que cínico, explica dicho matiz de desequilibrio crónico: resulta inocentemente idealista en privado; y elitista y mezquino cuando se encuentra en su actividad política (los mítines, los encuentros populares...). El profesor es un ingenuo reprimido, enamorado de su secretaria Giovanna, pero preso de los condicionamientos y las apariencias, incapaz de sustraerse a la influencia de su hermana. Ni siquiera es capaz de convencer a sus viejas tías beatas y a su sirvienta, partidarias de la Democracia Cristiana, de que le voten, lo que da pie a una corrosiva y genial escena costumbrista que culmina en una sentencia definitiva ante ellas: el profesor añade que “*incluso el Papa tiene una visión más progresista que el programa del centro izquierda*”¹⁹⁷. [Ver **Figura 1**],

FIGURA 1:



En este cuadro familiar, siempre algo grotesco, y cruzado por el catolicismo más costumbrista, Bellocchio recurre frecuentemente incluso al detalle de las dos tías mayores, que se reproducirá –gracias a la intervención de sus hermanas Letizia y Maria Luisa Bellocchio– en muchos de sus films, desde los cameos de *La balia* (*id.*, 1999), pasando por *La sonrisa de mi madre* (2002) y *Buenos días, noche* (2003) hasta su rol fundamental en las intimistas *Sorelle* (2006) y *Sorelle Mai* (2010).

Una escena que por otro lado, compone de nuevo el retrato familiar *bellocchiano* en todo su esplendor: la familia burguesa y católica sentada en la mesa y bendiciendo la comida.

Bellocchio diseña los personajes (especialmente el de Vittorio y el de su hermano menor) como síntesis individuales de la naturaleza de las siglas o movimientos políticos a los que representan. “*Todo el film rota, de hecho, en torno a una copia doble de los personajes, unidos y divididos al mismo tiempo en una serie de consideraciones puramente utilitarias*”¹⁹⁸. El personaje del profesor se convierte en la representación transparente del propio Partido Socialista Unificado (PSU), que en ese mismo momento formaba coalición de gobierno con la DC (bajo la presidencia de Moro entre 1963 y

¹⁹⁷ M. BELLOCCHIO, *La cena è vicina*, Italia, Vides Cinematografica, 1967.

¹⁹⁸ SPAGNOLETTI, G. (2005), *op. cit.*, p. 144.

1968), y que era acusado desde la izquierda (esencialmente por el Partido Comunista) de pactar con la derecha. Su alma ambigua, entre el pragmatismo, el idealismo y el interés, caldo idóneo para la contradicción, es mostrada con irónica lucidez en el film, de manera expresa y muy concreta, pero especialmente a través del comportamiento y la naturaleza del protagonista que lo encarna.

Del mismo modo que el profesor Vittorio encarna las esencias de la socialdemocracia italiana del momento, el radicalismo marxista y revolucionario, identificado con la juventud, se contiene en el personaje del hermano menor Camillo. Pese al peso específico de esta figura en el comienzo del film, su importancia termina aminorándose en el conjunto, relegada a aparecer en función de los atentados –más o menos chapuceros– que la célula comunista que dirige perpetra contra los socialistas.

El joven Camillo (Pierluigi Aprà) es un personaje lleno de matices, como una versión moderada y en segundo plano del personaje de Lou Castel en *Las manos en los bolsillos*. Camillo –cuyo nombre coincide con el del hermano gemelo de Bellocchio, que se suicidó en 1968– parece el benjamín caprichoso de una familia de la alta burguesía, pero de vasta cultura, férrea voluntad y gélida mirada. Ayuda en misa, pero es un comunista radical. Piensa que su hermana mayor soltera es virgen, pese a que planifica una especie de acto sexual colectivo con una campesina ninfómana en su bodega, como fórmula de activismo político. También toca el piano para el viejo rector enfermo de su colegio, mientras un coro de niños canta una ópera de Donizetti, lo que deviene en una escena de ironía y surrealismo religioso propia del mejor Buñuel (el viejo religioso despidе y besa a todos los niños uno por uno, en una típica estampa de internado). [Ver **Figura 2**].

FIGURA 2:



La estancia en el colegio de curas de Camillo (que ayuda en misa, y asiste al rector), además de contener aspectos autobiográficos, anuncia ya el estilo, tono y tema del próximo largometraje de Bellocchio, *En el nombre del padre* (1971).

La contradicción del personaje identifica por un lado la frecuente extracción burguesa de muchos de los jóvenes adscritos a la izquierda radical y a las teorías

marxistas de la época (entre ellos el propio Bellocchio¹⁹⁹), pero además establece una carga de profundidad mucho mayor en la compleja construcción del personaje. Por un lado, su condición de militante y monaguillo establece por primera vez la lacerante comparación que el autor mantiene entre ideología dogmática y fe católica, presente en algunas obras posteriores, especialmente en la analogía presente en torno a los terroristas de *Buenos días, noche* (2003). No en vano, Camillo es un “terrorista” aunque mucho menos trágico que los de aquel relato. Sus divertidos atentados, que se saldan siempre en escenas propias de la comedia más disparatada, contienen numerosos apuntes cínicos sobre el juego partidista en Italia.

Ya en la secuencia del comienzo, en que el comando hace las pintadas en la sede del Partido Socialista [Ver **Figura 3**], se inicia con un trayecto en coche, en que la voz en *off* que guía por las calles (“a la izquierda”, primero, “a la derecha”, después²⁰⁰), traza el recorrido político de la formación aludida²⁰¹. El hecho netamente cómico de que el profesor Vittorio termine colaborando en el acto vandálico, teniendo posteriormente que sobornar al sereno (un apunte neto de *commedia all’italiana*), también se puede entender como el efecto perverso que tiene sobre la izquierda, como generalidad, esa colaboración política antinatural.

FIGURA 3:



En el segundo atentado, que tiene lugar ya comenzado el segundo acto del film, la célula dirigida por Camillo coloca una bomba casera en la sede del Partido Socialista, encadenando la puerta para que los militantes no puedan salir. La descripción fría de lo que acontece es claramente dramática (incluso plantea anticipadamente el tipo de

¹⁹⁹ “La mayor parte de los cineastas del Nuovo Cinema Italiano tenían una inequívoca procedencia burguesa, por lo que más allá del voluntarioso análisis de la condición proletaria, la reflexión sobre el compromiso político pasaba por su propia condición de clase, por sus profundas contradicciones, por su visión, bien de la coyuntura política, bien de un incierto futuro en años convulsos, por su posición ante la crisis del pensamiento marxista...”. MONTERDE, J.E. (2005), *op. cit.*, p.134.

²⁰⁰ M. BELLOCCHIO (1967), *op. cit.*

²⁰¹ Recuérdesse de nuevo que en ese momento se mantenía la alianza de la Democracia Cristiana y del Partido Socialista, sosteniendo el gobierno de Moro.

acciones violentas luego llevadas a cabo por las *Brigate Rosse* en la realidad), pero la plasmación en imágenes [Ver **Figura 4**] se construye a través de un *gag* propio de dibujos animados.

FIGURA 4:



Los aderezos de la acción terrorista son los que le dan la vuelta completamente al sentido dramático: un complejo artefacto explosivo²⁰², una nube de humo inofensiva, los aterrorizados miembros del PS asistidos por un fraile, y el organizador del acto criminal, Camillo, telefoneando desde la sacristía del colegio religioso. El profesor, finalmente, convence a su hermano de que le diga dónde está ubicada la bomba, haciéndole ver que su verdadero enemigo no puede ser el partido socialista, sino el comunista, cuya función de oposición está presidida por la desgana. Una nueva ironía del autor sobre la relación cainita de la propia izquierda, entre socialistas, comunistas, y revolucionarios maoístas, más preocupados de agredirse entre ellos, que de oponerse a su enemigo político-ideológico natural.

En la misma línea satírico-ideológica, el mecánico y realmente inocuo recitado de las consignas políticas bajo los retratos de Stalin y Mao que efectúa Camillo, se entrecruza con sus no menos rutinarios y vacíos movimientos a la hora de ayudar al cura en la misa. De nuevo, como en *Las manos en los bolsillos*, la doble naturaleza del personaje se expresa a través de su imagen especular, desde el mismo momento en que se le presenta en el film. [Ver **Figura 5**].

²⁰² La propia división del *tempo*: en la colocación de la bomba, los gestos de los personajes, etc. retrotraen absolutamente a los reiterados intentos del Coyote (*Wile E. Coyote*) por hacer saltar al Correcaminos (*Road Runner*) en los seriales animados de Chuck Jones.

FIGURA 5:



La simbología va incluso más allá, ya que en el primer fotograma, el espectador todavía no es consciente de que Camillo se halla frente a un espejo. Solo al abrirse la puerta se desvela el efecto, recurso que intensifica la idea de falsificación de la personalidad política maoísta del personaje. Un recurso que se repite, pocas secuencias después, cuando se ve el plano de Camillo reflejado en el agua de una fuente.

Bellocchio parece defender que más allá de la verdadera lucha obrera, y de las actitudes de una izquierda realmente efectiva en lo social, el movimiento marxista de los jóvenes de provincias es una especie de juego de contestación contra sus mayores. Un hecho que revela en Bellocchio una visión periférica del espectro ideológico, bastante autoirónica por lo demás, dada su condición política de joven marxista. Camillo no tiene padre, al igual que Alessandro en *Las manos en los bolsillos*, y que los protagonistas de *Sandra* (*Vaghe stelle dell'Orsa*, 1964, Luchino Visconti), film sobre la familia cuyo diálogo en *off* puede escucharse en una escena de *China está cerca*. La ausencia es suplida por su hermano mayor –de nuevo como en *Las manos en los bolsillos*–, que se convierte en el objeto de su furia –que alcanza por la lógica identificación establecida a la sede de su partido, el socialista–. En su revolución –moderada con respecto a la de Alessandro–, no hay una ideología política, pese a que las apariencias digan todo lo contrario, sino un ataque contra la autoridad familiar, y contra aquello que la representa. Y la forma que adquiere, a través de los manidos dogmas recitados, tiene una serie de normas tan férreas y convencionales como las que rigen aquello (la familia, la burguesía en definitiva) contra lo que lucha.

La descripción de ese “marxismo mecánico” casi irracional pese a su interminable autorreflexión teórica, no solo abarca al personaje y a determinada juventud hija de la burguesía, sino que se nutre también de elementos sociológicos y geográficos. Bellocchio, siempre costumbrista en el fondo, traza el dibujo de la sociedad que el mejor conoce, la de la provincia del norte de Italia. Un entorno aburguesado de aspiraciones y apariencias, lleno de cotilleos y mezquindades, en el que parece imposible desarrollar de forma pura el ideal del marxismo, un ideal que Bellocchio puede compartir en el fondo, aunque con la distancia suficiente para poder criticar con lucidez algunas de las actitudes que genera. Los jóvenes revolucionarios del film

(Camillo y sus acólitos) participan del “juego político” con una convicción ambivalentemente fervorosa y desentendida. De ahí que prevalezca siempre la idea de la represión, cultural y política, pero sobre todo sexual (un tema sobre el que se volverá más adelante).

El autor enfoca, en definitiva, en un estilo que recoge sutilmente, con la negritud de la mejor *commedia all'italiana*, la picaresca e idiosincrasia del italiano medio, quizá tópica, pero recurrente y certera. Basta atender al modo en que se plantea la escena del primer mitin rural del profesor. Cómo la cámara, en un plano largo, va recogiendo situaciones y personajes (por ejemplo el insistente vendedor de pastillas de jabón) provocando la comicidad a partir de la saturación heterogénea del espacio²⁰³. Un apunte que resalta Núria Bou: “*La utilización de las fórmulas de la screwball comedy (...) o el uso de las convenciones realistas de commedia all'italiana que se encuentra, por ejemplo, en la secuencia donde Vittorio da su primer discurso (...) permiten visualizar, desde los parámetros del género, que el mundo es un escenario en el que lo más absurdo es posible*”²⁰⁴. No en vano, el propio Bellocchio apuntaba en la época que Billy Wilder era uno de sus cineastas más admirados: “*Si se quiere hablar de mis gustos actuales (nosotros somos animales dialécticos y los gustos se transforman, evolucionan) debo decir que tengo a Billy Wilder como a un maestro. Frente a la decadencia de la mayor parte de los grandes cineastas de su generación, es uno de los pocos que ha conservado intacta su fuerza y su violencia*”²⁰⁵.

La escena aludida, un ejemplo de comedia verdaderamente ejemplar, progresa por acumulación desde un pequeño detalle (el papel del discurso que se vuela) hasta el caos final (con el candidato socialista agredido y su coche destrozado). [Ver **Figura 6**]

Una constatación de que la inclusión de lo grotesco e incluso del *slapstick* (como en la escena final del mitin en que un perro persigue a un gato desmontando el escenario), no implica necesariamente un alejamiento de la mirada realista. De esa combinación nacen precisamente las muy verosímiles paradojas descritas: entre el considerado “deber” político –la instrucción en la casa del pueblo– y el instintivo y natural proceder del individuo, priorizando el placer, la dispersión o el tomarse la ideología en serio solo a ratos y hasta un punto. Una actitud que contrasta

²⁰³ Un modelo que bebe precisamente de ese poso neorrealista, mezclado con el costumbrismo negro, y que surge ya de De Sica, en los momentos más cáusticos de *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, 1951), conformándose en la tradición glorificada por los Monicelli, Risi, Ferreri o Berlanga en España.

²⁰⁴ BOU, N. (2005), *op. cit.*, p.175.

²⁰⁵ Marco Bellocchio citado en MUÑOZ SUAY, R. (Comp.) (1969), *op. cit.*, p. 14.

absolutamente con las necesidades y exigencias de la revolución. “Lo que queda, finalmente, ante los ojos del espectador es la imposición del caos, la certeza de que el orden no puede existir”²⁰⁶.

FIGURA 6:



A Vittorio se le escapa uno de los papeles de su discurso, robado a su vez por un niño travieso al que este pega una torta. La reacción de los paisanos se vuelve progresivamente más violenta, culminando en el coche destrozado, mientras paralelamente, la hermana del profesor y su ayudante se conocen. Un modelo de ejecución cómica (de lo mínimo a lo máximo) que retrotrae a la tradición americana, desde el Leo McCarey de *Ojo por ojo* (*Big Business*, 1929) a las fórmulas de Blake Edwards.

Bellocchio expone en definitiva la imposibilidad del triunfo y aplicación las tesis revolucionarias de Marx en la sociedad italiana de la época. Una idea que se apunta desde la propia elección del título del film con un sentido claramente irónico, pues la China de Mao no podía estar más alejada de esa realidad local.

Camillo, revolucionario de pega, pero joven airado, no llega a estar loco aunque a veces parezca ensimismado, correteando por el patio sin motivo, o planificando la colocación de la bomba en la sede del partido socialista. Su alienación dogmática es una farsa pasajera²⁰⁷; su verdadera incomodidad nace de otro yo más íntimo, más existencial e ideológico en un sentido genérico, que político en un sentido partidista. Es el clásico exponente de los nuevos cines; de nuevo resulta una especie de Antoine Doinel²⁰⁸ à la

²⁰⁶ BOU, N. (2005), *op. cit.*, p. 176.

²⁰⁷ Bellocchio define al personaje como “un falso filocinese”. Marco Bellocchio a Tommaso Chiaretti, en CHIARETTI, T. (Ed.), *La Cina è vicina di Marco Bellocchio*, Cappelli editore, Bologna, 1967, p. 27.

²⁰⁸ Alter ego y personaje serial de François Truffaut (encarnado siempre por Jean-Pierre Léaud) en *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre-cent coups*, 1959), el episodio “Antoine et Colette” de *El amor a los*

Bellocchio, encarnado alternativamente por diferentes actores –y personajes– en muchos de los films iniciales del autor, cuya evolución (y frustraciones) también serán evaluadas con el paso del tiempo.

Sexo y política, política y sexo:

FIGURA 7:



La pareja formada por Carlo y Giovanna mantiene sus encuentros sexuales en la casa del pueblo del Partido Socialista, utilizando como cama dos bancos juntos, y bajo la atenta mirada de los líderes políticos retratados en los cuadros de la pared.



Camillo se dispone a efectuar su plan político de iniciación sexual de forma tímida, mientras suelta un nuevo discurso dialéctico, interrumpido por los besos de la campesina ninfómana.

La conducta de los cinco personajes principales del film, viene motivada por su interés sexual, mucho más que por el político. De ahí, que ya desde el mismo inicio, podamos observar como la sede del Partido Socialista, es utilizada como picadero por Carlo y Giovanna (pero no solo por ellos, también por otros militantes); del mismo modo que el sexo deviene en un elemento revolucionario y antiburgués esencial, para la célula comunista de Camillo [Ver **Figura 7**].

En esencia, ese comportamiento irreverente en apariencia, no puede resultar más aburguesado, como demuestra la primera conversación entre los amantes Carlo y Giovanna en la casa del pueblo: ella desea casarse, y él se justifica en el argumento

veinte años (*L'amour à vingt ans*, 1962), *Besos robados* (*Baisers volés*, 1968), *Domicilio conyugal* (*Domicile conjugal*, 1970) y *El amor en fuga* (*L'amour en fuite*, 1978).

progresista del amor libre (que es una simple excusa), para seguir pudiendo mantener relaciones con ella sin pasar por el altar.

La represión sexual manifestada de modo más o menos intenso (evidente en el caso del profesor, pícaro pero tímido, enamorado de Giovanna, y de su hermano pequeño Camillo sobre todo), se convierte en un correlato de una represión política. Lo que se plantea es el modo en que la actitud vergonzante de la socialdemocracia provinciana acata los planteamientos más moralizantes, retrógrados y beatos de la derecha burguesa. Bellocchio se está burlando de una izquierda teórica, cuyo carácter burgués e hipócrita se refleja a través de su actitud ante el sexo. Una actitud falsaria, represiva y represora en público; y mucho más permisiva e incluso perversa en privado, cómo demuestra el proyecto de Camillo y su camarilla en la bodega de su casa, aguardando cola para hacer el amor con la campesina, plan al que intenta sumarse el propio profesor cuando se entera de lo que se está tramando. Resulta curioso, que sea la condesa Elena (Elda Tattoli), la más conscientemente burguesa y apolítica (es decir, votante de la DC), la que lleva una vida sexual más liberada, acostándose con quien quiere en cada momento en el palacio familiar. Actitud, que por otro lado, también puede ser vista como un signo de decadencia, aunque no precisamente por su revolucionario hermano menor Camillo que la cree virgen pese a su madurez.

Estructura en cuatro actos. Familia, clase, teatro, religión y partido:

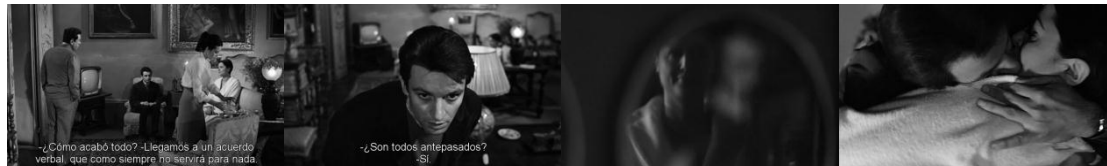
La estructura dramática del film de apariencia vaga pero construcción precisa, emula en ciertos aspectos a los de la obra precedente del director, aunque como ya mencionábamos en la introducción al film, tanto formal como estructuralmente *China está cerca* tiene una caligrafía más acabada. “*En I pagni in tasca la narrazione era aggressiva, quasi rotta. In La Cina tutto è calcolato, misurato*”²⁰⁹, dice Muñoz Suay. El retrato poliédrico de una familia, en este caso de un entorno familiar, político y social, se plantea en un primer acto mediante secuencias más o menos inconexas, que describen a los personajes, pero que se cierran en sí mismas. Un punto de inflexión, emocional o físicamente violento, marca el devenir narrativo posterior.

²⁰⁹ MUÑOZ SUAY, R. (Comp.) (1969), *op. cit.*, p. 16.

En *China está cerca*, el segundo acto comienza después de la primera y nefasta experiencia política del profesor que se salda con el destrozo de su coche. A partir de la secuencia siguiente, desarrollada ya en el palacio, cuatro personajes, los dos hermanos burgueses y los dos “criados” amantes, (Camillo pierde presencia) comienzan a protagonizar un juego amoroso de intereses basado en la política y el sexo, o viceversa. El profesor y su hermana obtienen de sus subordinados el favor sexual, y estos por su parte, intrigan para ascender a su posición económica y social.

La acción sitúa a estos cuatro personajes principales en un mismo espacio, en el que inicialmente desarrollan las funciones de su clase (Giovanna en este caso sirviendo las infusiones y preparando el baño para el conde). El viraje de clase de Carlo comienza paulatinamente a partir de la incipiente complicidad que entabla con la condesa (que le habla de las reliquias religiosas de la familia). Como en *Las manos en los bolsillos*, Bellocchio utiliza el reflejo del personaje sobre los cuadros de sus antepasados como metáfora social añadida al valor poético del plano. Un recorrido que culmina bruscamente con el beso entre ambos. [Ver **Figura 8**].

FIGURA 8:



Por su parte, el profesor se insinúa a Giovanna que inicialmente le rechaza, pero al enterarse de que su novio está besando a la condesa (una vez más el plano incorpora los retratos de los antepasados, en una especie de “violación” de las reglas de clase), acude al baño y por despecho se entrega a Vittorio. El cinismo provocador de Bellocchio se combina de nuevo con su fuerza poética, a través del bello plano de la secretaria llorando a través del marco de la puerta, que ejerce aquí como frontera de clases. Su reacción por celos, al entrar a golpes en el servicio explotando de risa, marca —como ocurría en la escena anterior con Carlo— el comienzo de su ascenso social. [Ver **Figura 9**].

FIGURA 9:



A la mañana siguiente, paralela y separadamente los condes se despiden de sus respectivos amantes pidiendo discreción. Ambos se encuentran en el recibidor cuando van a salir de casa disimuladamente. El punto de inflexión vendrá dado cuando se queden en la casa a desayunar en el puesto de los propietarios. [Ver **Figura 10**].

FIGURA 10:



El tercer acto se desarrolla a partir del momento en que Giovanna y Carlo –que han roto su relación y han devenido en amantes de Vittorio y Elena respectivamente–, establecen un acuerdo de intereses para lograr casarse con los condes y lo llevan a cabo hasta el final, que coincide –no casualmente– con el momento en que los dueños de la casa están en la ópera. Un símbolo de clase por un lado (tienen un palco privado en el teatro) pero de decadencia por otro: quieren alquilarlo y además bostezan sin freno durante la representación. Un matiz *chejoviano* que Bellocchio utiliza a conveniencia, y de forma bastante frecuente para describir a las personas o personajes que pueblan sus obras: los aburridos campesinos de *Paola / Il popolo calabres a rialzato la testa* (1969)

bostezan constantemente durante los mítines dogmáticos, al igual que los camaradas de Camillo se entretienen jugando con cualquier cosa mientras este les adoctrinan. [Ver **Figura 11**].

FIGURA 11:



Mientras Camillo lanza su discurso político, sus colegas juegan con una pelota y un perro.

Una idea que apunta Bou cuando dice que Bellocchio utiliza la comedia no solo como fórmula discursiva, sino también como motor de una puesta en escena que satura los espacios con acciones simultáneas en un mismo plano²¹⁰. A lo largo del film, se puede comprobar como el discurso político (de Camillo, del profesor), termina siendo ahogado por la propia actividad de los personajes presentes, atentos a otras cuestiones más mundanas. El planteamiento describe satíricamente la fútil representación del discurso ideológico manido en el caso de los orantes, pero también el nulo compromiso (voluntario o involuntario) de los militantes que atienden.

He aquí una muestra del discurso de Camillo a sus colegas, poniendo en valor su militancia y talento, pero también sus peculiares carencias: *“Ciertamente, la necesidad de una presencia política cotidiana, acompañada de una precocidad intelectual, que con razón exige de nosotros prestaciones superiores a la media, nos han distraído de un problema que se agravará tanto más, cuanto más perseveremos en evitarlo: el problema sexual. Entiendo por relación sexual completa, una relación coital no*

²¹⁰ BOU, N. (2005), *op. cit.*, pp. 175-176.

*interrumpida, con la total relajación del cuerpo, en posición horizontal y con la participación, activa y consentida, de las dos partes (...)*²¹¹. La exacerbación cómica de los requiebros metafísicos y científicos del lenguaje maoísta resulta tan vitriólica que causó cierta incompreensión en los sectores aludidos, poco amigos del sarcasmo, en un momento en que la contestación sesentayochista estaba a punto de explotar²¹². Lógicamente, Bellocchio lo justifica porque “*las actitudes más sectarias y las más grotescas de los maoístas, eran las que nos permitían conseguir más fácilmente efectos burlescos*”²¹³.

En un sentido opuesto, los burgueses o los aristócratas decadentes, bostezan ante la alta cultura como en la escena referida de la ópera (o en la representación teatral de vanguardia de *Il gabbiano* (1977), que adapta a Chejov precisamente), definiendo tanto lo insufrible de esa “vanguardia” como la intolerancia e incompreensión del público anquilosado. Por otro lado, el marco estético refuerza la importancia tragicómica del momento. La referencia al teatro tampoco es casual en este sentido. El juego político que protagonizan los personajes se constituye como una representación, en dónde el escenario es sustituido por el espacio electoral, la conferencia política o el mitin. “*El personaje de Vittorio, subido a tarimas de teatro, recitando con altavoces la lección del partido, se expresa con intensos ademanes para hacer comprensible una ideología que desconoce, para simular que conoce lo que representa*”²¹⁴.

El juego de apariencias y paradojas de clase, unido a las referencias religiosas constantes, aporta al film, de nuevo, un notable tono *buñueliano* (presente ya en la atmósfera general de *Las manos en los bolsillos*) combinado con la mencionada frescura y el espíritu siempre operístico de Bellocchio²¹⁵. También el espíritu de Jean Renoir – tan relacionado por otro lado con Buñuel²¹⁶ – se halla en el sustrato.

²¹¹ M. BELLOCCHIO (1967), *op. cit.*

²¹² TASSONE, A., (1982), *op. cit.*, p. 30.

²¹³ Marco Bellocchio a Aldo Tassone, en TASSONE, A., *ibid.*, p. 30.

²¹⁴ BOU, N. (2005), *op. cit.*, p. 177.

²¹⁵ Que perfectamente puede pasar también por el heredero caustico y febril de Visconti, actualizando sus temas y espíritu (decadencia, familia, burguesía, ópera y teatro, revisionismo histórico...) pero de un modo extremadamente opuesto en la puesta en escena, planteada desde un naturalismo *arrabbiato* frente al puntillismo manierista del mentor. No casualmente Bellocchio cita explícitamente a Visconti cuando el conde entra en un cine en el que se proyecta la referida *Sandra*.

²¹⁶ Ambos llegan a adaptar la misma obra de Octave Mirbeau *Le journal d'une femme de chambre*, (1900) en *Memorias de una doncella* (*The Diary of a Chambermaid*, Jean Renoir, 1946); y *Diario de una camarera* (*Le journal d'une femme de chambre*, Luis Buñuel, 1964); obras que plantean esa división e inversión de las relaciones entre amos y criados. Una referencia al film de Buñuel apuntada ya por Tassone, que añade además otra: *El sirviente* (*The Servant*, Joseph Losey, 1963). TASSONE, A., (1982), *op. cit.*, p. 30.

FIGURA 12:



Giovanna y Carlo cenan en el comedor, el sitio de los condes, mientras estos están en la ópera. El escenario cumple de nuevo una función social (símbolo de ascenso, decadencia o arribismo según los casos). La secretaria y el contable acuerdan su plan para casarse con sus respectivos amantes, para lo que Giovanna debe vigilar que la condesa no aborte, y Carlo dejar embarazada a Giovanna.

La “regla del juego” de clases se cumple en este sentido punto por punto: unos “criados” que terminan siendo “amos”, llegando en un momento dado a sentarse a la mesa del comedor en actitud inequívocamente burguesa de propietarios. Una actitud que anuncia tanto la decadencia y la venta moral de esos “patrones” (social, ideológica, sexual...), como el arribismo y el interés que subyace en los personajes de clase inferior (pese a su barniz idealista e ideológico). [Ver **Figura 12**].

Los detalles de surrealismo religioso: el zapato del papa guardado en una vitrina por la familia; la confesión absurda del camarada comunista del monaguillo Camillo; el juego del cura con los niños en el recreo en que los críos le pegan y él tiene que adivinar cual de ellos ha sido; y desde luego las escenas de la caza de perdices y los problemas que el dueño del coto le presenta al candidato, retrotraen de nuevo a estos dos autores referenciales para Bellocchio. La escena de la “cacería” (realmente un club de campo dónde en vez de tiro al plato se practica el tiro al pichón) está filmada de un modo preciso y cortante (en planos detalle breves de las aves, la escopeta y la trampa) que remiten de forma inmediata a *La caza* (1965, *Carlos Saura*), ejemplo insigne de nuevo cine español, realizado por otro discípulo aventajado de Buñuel. [Ver **Figura 13**].

FIGURA 13:



Bellocchio utiliza el episodio como nueva muestra del carácter apócrifo de la izquierda a la que representa el profesor Vittorio. Éste acude al club de caza para garantizar a su presidente que no cerrará el complejo, pese a las presiones de la prensa comunista y de las protectoras de animales. Con ello se asegura el voto de los socios, adquiriendo estatus de cacique, en caso de confirmarse su victoria electoral. Más allá de la evidente nota política, la escena se combina con la espera de la condesa, pendiente de acudir a la cita para abortar. La gama de símbolos es compleja, ya que la mezcla de imágenes da lugar a interpretaciones curiosas. No será la primera vez que el autor emplee una jaula con aves como metáfora de un encierro (caso evidente en *Buenos días, noche*). Los condes, como esos pobres pájaros encerrados en las trampas metálicas, han caído en las redes tendidas por sus respectivos amantes proletarios. Ya solo falta que sean fácilmente cazados como los pichones que apenas tienen tiempo para remontar vuelo.

En la secuencia posterior, Carlo consigue, con ayuda de un cura, evitar que la condesa aborte. La escena, nuevamente con una carga crítica que apunta en todas las direcciones (la hipocresía del médico clandestino, la actitud del párroco, la doble moral de Carlo...), resulta además notablemente valiente por aludir a dicho tema tabú para la época (al margen de las visiones tremendistas y folletinescas), con un sentido muy moderno del problema, descargado precisamente de melodramatismo.

El cuarto acto, que integra el desenlace, vuelve a abrirse con la misma escena del comedor vista anteriormente. En una línea ascendente con respecto a los intereses de los

sirvientes, su disposición en el comedor de la casa (ya como auténticos señores) corola las metáforas anteriores. [Ver **Figura 14**].

FIGURA 14:



Los dos sirvientes se sirven y comen como si fuesen los propietarios después de que el “inocente” conde les indique donde deben sentarse, y pase a ocupar la profundidad de campo, levemente desenfocado. La enésima demostración del sentido ideológico de la puesta en escena de Bellocchio.

El enredo toca a su fin pese a los intentos de los condes –especialmente de la condesa– por deshacerse de Giovanna y de Carlo, pero, presos de las apariencias, y sabiendo que Giovanna también está encinta, finalmente los dos aristócratas acceden a casarse.

Dos escenas cierran el film. Por un lado, el ya aludido mitin final de Vittorio, convertido por la acción de los “*cinesi*” comunistas (dirigidos por Camillo) en un número de circo, después de que estos lancen un gato contra el candidato soltando unos perros para que le persigan; y la divertida, simbólica y poética escena final de las dos embarazadas haciendo sus ejercicios prenatales en una capilla bajo la efigie de la Virgen. [Ver **Figura 15**].

La escena del mitin, además de su aspecto de *slapstick* ya comentado, contiene un sucinto comentario definitivo sobre el carácter político del conde, y con el del centro izquierda italiana. Vittorio Gordini confiesa, provocando algunas risas entre el público, su viaje ideológico por todo el espectro partidista italiano (desde la Democracia Cristiana hasta el Partido Comunista, sueño que según él mismo se rompe a partir de la revolución húngara del 56, pasando por todos los grupos socialistas que conforman en ese momento el PSU). Un PSU que da cabida a los “*católicos y laicos, laicos y católicos, jóvenes y ricos, pobres, jóvenes y viejos, ricos y pobres*”²¹⁷ en un discurso cuyo *lapsus* cómico resulta toda una declaración de intenciones.

²¹⁷ Diálogos en M.BELLOCCHIO, (1967), *op. cit.*

franco-americano,
o arabo-israelí.

(Música) ¡Ponle la música!

¡Ahora tendré que ponerme la inyección
contra el tefrón! ¡No huele! ¡Vittorio!

Sere madre
La mujer
de la adolescencia
a la
maternidad

SERÉ MADRE. La mujer de la
adolescencia a la maternidad

La misma tesis política —una acusación directa al Partido Socialista de confabulación con la derecha— culmina, ahora ya sí de modo definitivo, en la secuencia final. La bella escena, que Giovanna y Elena representan casi como mimos, contiene un halo de surrealismo poético, amplificado por la música de Morricone. Su simbolismo religioso (el libro de preparación a la maternidad, la estatua de la Virgen), se mezcla con las lógicas connotaciones infantiles (la propia maternidad futura, las pelotas, la cadencia

²¹⁹ BOU, N. (2005), *op. cit.*, p. 176.

musical), prolongando la gran broma política y social *bellocchiana*. El embarazo doble –y la boda– de la marquesa con el proletario y el marqués con la proletaria, no puede ser sino el símbolo definitivo de la unión entre la Democracia Cristiana y el centro izquierda: una conjunción destinada a prolongar la estirpe aristocrática y/o burguesa, cuyo sentido de farsa se intensifica con el aire aeróbico y teatral que posee esta *performance* final. El fruto de la unión significa para el propio Bellocchio “*el reforzamiento de la burguesía a través del proceso de corrupción del proletariado. Los únicos valores que resisten son el poder y el dinero. Y así cada vez que un partido obrero acepta la alianza con un partido burgués, es el primero el que pierde. En su alianza con el Partido Socialista Unificado (PSU), la Democracia Cristiana (DC) sabe que así se coloca en condición de poder gobernar Italia durante más tiempo todavía*”²²⁰.

Unas palabras del autor que se convierten, finalizado el recorrido por su película, en la síntesis ideológica de la obra, situando su posición, con todos los matices posibles (dada su distancia crítica intrínseca) en la posición genérica de los comunistas, a medio camino entre las corrientes más radicales que comenzaban a surgir fuera del sistema, y la cesión que para él representaba la actitud de la socialdemocracia. Este posicionamiento abre precisamente su próxima etapa creativa, de especial radicalismo político.

²²⁰ Declaraciones de Marco Bellocchio a Aldo Tassone en TASSONE, A. (1982), *op. cit.*, p. 37.

Una realidad que en cierto modo vuelve a repetirse en 2013 con el gobierno de coalición entre el centro izquierda y la derecha presidido por Enrico Letta.



4. CINE MILITANTE, AMOR Y RABIA.

Tras *China está cerca*, film de contenido explícitamente político, en comparación con la subversión abstracta de su ópera prima, Bellocchio se suma al cine militante justamente en unos años históricos, en los que el cineasta no duda en entrar en contacto con el movimiento estudiantil, durante sus asambleas y ocupaciones en la Universidad de Roma, y en sellar su compromiso político, ingresando en octubre de 1968 en la Unión de Comunistas Italianos marxista-leninistas. Según la biógrafa del autor, Sara Leggi, el ingreso de Bellocchio en esta fuerza política antisistema se explica en base a “*la necesidad íntima de querer suprimir su identidad, su pasado burgués*”²²¹. Ese mismo año, tiene lugar para Bellocchio un hecho traumático, con el suicidio de su hermano gemelo, Camillo. Un acontecimiento que se situará en la base de su film posterior *Gli occhi, la bocca* (1982).

Entre 1968 y 1969 rueda colectivamente diversas piezas documentales al servicio del servicio de propaganda de l’Unione dei Comunisti Italiani: *Paola* también conocida como *Il popolo calabrese ha rialzato la testa* [“El pueblo calabrés ha levantado la cabeza”] (1969) y *Viva il primo maggio rosso e proletario* [“Viva el primero de mayo rojo y proletario”] (1969), que muestra las manifestaciones populares del 1 de mayo de 1969 en Roma y Milán. Los trabajos son posteriormente rechazados por el autor, que reniega de su pasado como cineasta militante. Una etapa que concluye en mayo de 1969.

²²¹ LEGGI, S. (2005), *op. cit.*, p. 232.

Paola / Il popolo calabrese ha rialzato la testa (1969):

Algunas notas de interés:

Paola es un ejemplo de cine militante de primera magnitud, un documental candente, rodado en 16 milímetros, en Paola (Calabria), y por tanto un ejemplo de cine político directo, sin subterfugios de ficción. Bellocchio y su equipo siguen –a lo largo de una hora y media– la acción de la agrupación comunista local, apoyados por la logística externa, para lograr concienciar a la paupérrima población, de la necesidad de iniciar una ocupación popular de algunas casas del pueblo.

El interés de analizar con algo de detenimiento este film, a priori un ejemplo clásico de film dogmático de propaganda, es establecer los matices personales que el autor incluye de manera innata, y que son la base para interpretar otras obras suyas, y en definitiva la progresión de su pensamiento político-cinematográfico.

El film, cuya tesis está planteada en el párrafo anterior, sigue un esquema pedagógico. Inicialmente muestra un desfile maoísta, para pasar al discurso de un miembro del partido que se sitúa delante de los estandartes propios (marxista-leninistas). La primera parte del film expone las contradicciones –en un sentido marxista, claro– de la población de modo visual: alterna la imagen de un hospital público cerrado y comido por la vegetación con las de varios hoteles de lujo y una iglesia; una boda burguesa y religiosa con una anciana y unos niños pobres que juegan en las calles estrechas y sucias –imagen que no puede sino recordar a *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), de Luis Buñuel–. Los niños permanecen expectantes ante la cámara, situados tras unos barrotes, que intuitivamente los muestran como enjaulados²²².

Posteriormente, una vez situado el espectador, y a modo de encuesta, se suceden diversas entrevistas populares: amas de casa, padres de familia y un burgués religioso que posee un cuadro de la Virgen²²³ del que está muy orgulloso, que supone un nuevo contrapunto de clase con intención crítica. El film se detiene largamente, con mucho material editado sin cortar, en las discusión amistosas entre padres de familia con un montón de hijos y algún representante socialista que trata de convencerles de las tesis

²²² Una imagen recurrente en el cine de Bellocchio, como recurso directo para mostrar el aprisionamiento de un personaje, por ejemplo en el caso de Ida Dalser (Giovanna Mezzogiorno) en *Vincere* (2009).

²²³ La imagen de la Virgen, quizá por casualidad, tiene una simbología fundamental en los dos siguientes títulos del autor: *En el nombre del padre* (1971) y *Noticia de una violación en primera página* (1972), del mismo modo que presidía la secuencia final de *China está cerca* (1967).

del partido. La dirección voluntarista y maniquea del discurso cristaliza en la ingenua bondad de estos pobres miserables, la maldad de sus rentistas y expropiadores, y la acción salvadora de la Unión Comunista: uno de los padres comenta que el único que le apoyo ante una tentativa de desahucio fue el concejal comunista.

Integradamente –casi a modo de *flashback*– se muestran imágenes de la ocupación física de algunas viviendas por parte de los militantes comunistas. En el siguiente apartado del documental –la parte teórica– se documentan las reuniones de trabajo entre representantes comunistas y gente común. Los primeros extraen las consecuencias teóricas de la acción que proponen, tras analizar la situación desde la dialéctica marxista. Finalmente, en el último acto, se muestran las simbólicas escenas de unos jóvenes en la Casa del Pueblo, y las imágenes de unas mujeres liberadas doctrinalmente de sus cadenas, a la puerta de la misma, culminando en una gran manifestación por las calles del pueblo.

La descripción fría de lo que acontece plantea, como manteníamos, un discurso político simple y claro, desde una perspectiva radical de izquierdas, muy contextualizada en el tenso momento político italiano, acontecido además de manera inmediata a los sucesos del 68. Sin embargo, algunos apuntes marcan la diferencia. El intuitivo Bellocchio desarrolla, dentro de un conjunto algo farragoso, elementos fundamentales de su personalidad cinematográfica.

Por un lado, desde un punto de vista estrictamente realista, algunas de las imágenes –de raigambre lógicamente neorrealista– son de una pureza impresionante, dentro de la dureza. El ojo vivo de Bellocchio, que hace pensar en Rossellini, Vigo o el citado Buñuel, escarba dentro del discurso pautado, para encontrar la verdad poética de las imágenes que registra, con especial atención a las figuras de los niños o jóvenes [Ver **Figura 1**]. Una alusión que casi parece retomar la idea de puesta en escena de *China está cerca*, reuniendo diversas acciones en una misma secuencia, en concreto durante un mitin político, para progresivamente perder de vista el discurso y centrarse en una acción paralela curiosa o divertida. Núria Bou lo explica con respecto a aquel film: “*Bellocchio fragmenta la puesta en escena para concentrarse en los pequeños detalles*: [En referencia a una escena en la rectoría de la iglesia mientras tiene lugar una conversación política] *observa las caras de los niños que no paran de reírse o darse empujones (...)*”.²²⁴ Una coincidencia no casual entre un film político de ficción,

²²⁴ BOU, N., en MONTERDE, J.E. (Ed.), (2005), *op. cit.*, p.176.

definido curiosamente como irrealista²²⁵ y las imágenes documento de *Paola*, rodado de forma posterior a la ficción, que muestran lo contrario la aproximación a la realidad a partir del uso de la comedia desde un sustrato naturalista.

FIGURA 1:



Imágenes documentales de *Paola / Il popolo calabrese ha rialzato la testa* (1969).



Imágenes de ficción de *China está cerca* (1967).

Algunas de ellas, en su naturaleza desnuda, tienen más riqueza discursiva, tomadas singularmente, que todo el compendio dogmático que desarrolla la propuesta militante. Su búsqueda además –dada la escueta labor de montaje del material– es literal, pudiendo observar como la cámara reencuadra con el *zoom*, a la caza de ese misterio visual, o busca realidades con connotaciones artísticas y teatrales (Ver **Figura 2**).

FIGURA 2:



He aquí unas imágenes “robadas” que parecen casi una piedad.

²²⁵ [En referencia a *China está cerca*] “De la misma manera que en el cine de Douglas Sirk las convenciones genéricas servían para crear un cierto distanciamiento entre la realidad y la ficción creada, Bellocchio usa la comedia para lograr un idéntico objetivo”. BOU, N. (2005), *op. cit.*, p.176.

Por otro lado, más allá de esa pureza, el film contiene bastantes apuntes críticos que se elevan sobre el discurso. En su estilo libre y anárquico, y pese a su voluntaria acción militante, pareciera que Bellocchio –consciente o inconscientemente– no puede evitar detenerse en los aspectos extravagantes y contradictorios de todo lo que muestra. Su espíritu de francotirador le hace cuestionarse, no solo los elementos previsibles contra los que se dirige su denuncia (la burguesía, las instituciones del Estado...), sino también la propia acción política de la izquierda en la que se inscribe, o incluso la extravagancia social de los individuos que se posan ante su cámara, ante los que no puede evitar ese cierto regodeo surrealista: por ejemplo, la imagen de una anciana con barba y bigote, espectadora de una de las entrevistas, que se singulariza a través de un primer plano

[Ver **Figura 4**].

FIGURA 4:



FIGURA 5:



Solamente el comienzo, con el desfile comunista por las calles calabresas, muestra algunas imágenes –la anciana que lo presencia puño en alto– que plantean ideas mucho más ricas y paradójicas de las esperadas [Ver **Figura 5**]. La actitud del público y de los manifestantes, equipara de forma diáfana la marcha maoísta (en su dogma y su protocolo) a cualquier procesión religiosa que transcurriera por las mismas calles (solo haría falta sustituir los símbolos).

La distancia que Bellocchio establece respecto de ese dogma, resulta aún más clara a la hora de plasmar la realidad de los discursos de los camaradas. Particularmente, si se tiene presente *China está cerca*, en la que, exactamente los mismos hechos son planteados de un modo satírico. El muchacho que lanza un discurso marxista, finalizando, tímida y vergonzosamente, con un “Viva Stalin” [Ver **Figura 6**], mientras alza su puño; o el monólogo de otro joven criticando a la burguesía y extrayendo conclusiones teóricas, en las que se acaba perdiendo el mismo, ante la humilde mujer de su derecha que parece no entender nada [Ver **Figura 6**], son la correspondencia realista

de sus personajes revolucionarios de *China está cerca*, mostrados de una modo visual muy similar.

FIGURA 6:



Al igual que en su ficción previa *China está cerca* [en la imagen de abajo], los oyentes reales de la doctrina marxista-leninista de Calabria [en la imagen de arriba], distraídos o aburridos, durante la charla.



Los ejemplos se suceden en diversas direcciones (el mencionado burgués del cuadro de la virgen, visto claramente con distancia crítica), los bostezos constantes de la mayor parte de gente popular que asiste a la reunión comunista [Ver **Figura 6**], los lloros de los niños que interrumpen varios de los discursos haciendo que los conferenciantes pierdan el hilo, etc.

FIGURA 7:



Un ejemplo destacado de esta focalización personal se encuentra en una de las escenas aludidas en que un padre de familia debate con un camarada [Ver **Figura 7**]. La discusión se alarga, y el plano casi fijo se mantiene durante algunos minutos. De repente, como si Bellocchio se aburriese al igual que los críos, sentados por todas partes, la imagen avanza hasta que una niña que se encuentra junto a su padre, ocupa el lugar central del plano. La cría se aburre e interrumpe a su padre, tratando de jugar con él. Tiene una mirada pícaro y vital. Todo sucede de forma natural, en segundo plano del

discurso, pero en un primer plano narrativo. Esta selección dentro de la amplia escena, indica esa búsqueda poética y crítica, frente a un discurso, compartido y aceptado, pero con grandes matices cinematográficos. Es “*la curiosidad de lo irracional*”²²⁶ con la que el propio Bellocchio definía por escrito a su personaje protagonista de *Las manos en los bolsillos*, la que preside su propia obra.

Todas estas imágenes, que inducen a una visión algo sarcástica y distanciada de la tesis principal, podían haber sido eliminadas del montaje, pero ahí están. Bellocchio crítico con el sistema, no se encuadra fácilmente en ningún pensamiento encorsetado. Su cámara se aleja de los discursos, volando sobre ellos para centrarse en los rostros de los que escuchan, su aburrimiento, su incompreensión, su aire pensativo, también quizá esperanzado; en su humanidad en definitiva.

²²⁶ BELLOCCHIO, M., “Carta de Marco Bellocchio a Pier Paolo Pasolini” en MUÑOZ SUAY, R. (Comp.), (1969), *op. cit.*

***Amore e rabbia*, (1969): “Discutiamo, discutiamo”.**

Marco Bellocchio también participa en 1969 en el film de episodios colectivo *Amore e rabbia* que partía de una idea original que debía llamarse *Vangelo '70*. Los demás episodios están dirigidos por Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini y Carlo Lizzani, lo que da una idea del estatus que ha alcanzado Bellocchio en poco tiempo. Bellocchio fue el último de los directores que entró a formar parte del proyecto, y lo hizo solo después de que Valerio Zurlini, el cineasta previsto previamente, decidiese abandonar, ampliando y realizando su episodio de forma independiente, lo que daría como resultado el film *Estarás sentado a la derecha* (*Seduto alla sua destra*, 1968).

En su capítulo, “Discutiamo, discutiamo” –su primer trabajo en color y el único en formato scope hasta *Bella addormentata*, 2012–, también interviene como actor prácticamente protagonista –dentro de la anarquía y coralidad del experimento– con la colaboración en la dirección de su amiga, la actriz y directora Elda Tattoli (protagonista de *China está cerca*), coautora del guión; además de contar con la intervención de los estudiantes del Centro Experimental de Cinematografía. El film se estrenó en el Festival de Berlín de 1969.

El episodio de Bellocchio parte de una premisa sencilla y desconcertante, planteada en un tono de farsa consciente, como si se tratase de una representación simbólica. Durante la clase de un profesor universitario (Bellocchio con una cutre barba postiza que se pone en plano), un grupo de estudiantes marxistas irrumpen protestando. Los estudiantes (tanto los integrados como los antisistema) son verdaderos universitarios que reproducen sus diálogos con cierta falsedad. El autor mantiene errores y risas, empezando por su propia presencia en escena siempre risueña, como si no se creyese por un momento el teatrillo de colegio que ha montado, pero estuviese intensamente apasionado por su vocación provocadora. A este respecto, comenta Nuria Bou: “Podría ser que Bellocchio sintiera que debía a este público [en referencia a la izquierda enfadada con *China está cerca*] un nuevo film más radical y distanciado”²²⁷.

²²⁷ BOU, N. (2005), *op. cit.*, p. 177.

Los profesores conservadores (con barbas postizas) apelan al orden y al derecho de los otros alumnos a recibir la lección. Los alumnos reaccionarios protestan por el sabotaje, y los revolucionarios piden un cambio global en el sistema de enseñanza. Una de las chicas apunta en la pizarra –tras borrar la poesía que el profesor “Bellocchio” tenía escrita– los datos referidos al éxito académico de los hijos de burgueses frente al de los proletarios. Un nuevo profesor –éste comunista (representado con una peluca) – se muestra comprensivo pero rechaza el método violento y agitador, aunque acaba revelándose para los chicos como un lobo más con piel de cordero. Mientras los jóvenes comunistas leen el *Libro Rojo* de Mao, en una justificación de la guerra como fórmula para acabar con la guerra, y queman el libro del profesor –lo que es equiparado con la práctica fascista–, el decano de barba postiza vuelve a entrar acompañado por la policía (encarnada por nuevos estudiantes con gorros y porras de goma). Ante la falta de contundencia policial, el profesor “Bellocchio” se toma la justicia por su mano y aporrea a los chicos. El ruido de goma se va convirtiendo en una progresión sorda que recuerda a los desfiles militares y simboliza transparentemente el advenimiento del fascismo militarista. [Ver **Figura 1**].

FIGURA 1:



Tres momentos representativos del film: la discusión estudiantil, el profesor “Bellocchio” con su barba postiza, y la “represión” final de las fuerzas del orden.

Cómo suele suceder en los films previos de Bellocchio, la ideología que subyace tras el contenido es evidentemente progresista y rebelde, pero su plasmación en imágenes resulta destructiva, casi anárquica y en este caso marxista, pero de los hermanos Marx²²⁸, pese al fallido resultado. Su crítica alcanza a todos los colectivos que representa por someterles a sus propias contradicciones humanas y políticas (los profesores, conservadores y progresistas; los alumnos, los que protestan y los que no, etc.). Se ataca la connivencia lacaya de los partidos de la izquierda democrática (socialistas y comunistas) con el sistema italiano (capitalista, católico y tradicional);

²²⁸ Rememorando concretamente el aparte situado en la universidad, también con profesores con barba postiza, de *Plumas de caballo* (*Horse Feathers*, Norman Z. McLeod, 1932).

pero también la estrambótica protesta de los grupos antisistema (maoístas, marxista-leninistas, etc.) a los que se muestra como dogmáticos autómatas cuyo comportamiento político e ideológico sin matices se ve rápidamente desmentido por su proceder humano y social. Esta idea brillantemente expuesta en *China está cerca*, resulta mimética para este *divertimento* gamberro pero moleestamente inocuo y pretencioso, en su provocación *naïf*. La suerte de inmediatez improvisada y de fresco ataque para *épater le bourgeois* – propia de todo el film completo y no solo de este episodio– resulta además desmedidamente inapropiada en su planteamiento estético de planos largos y descuidados rodados en lujoso color y *scope*, como irónicamente reconocen los personajes de Godard en su episodio respectivo. “El episodio [“Discutiamo, discutiamo”] fue criticado duramente por su poca seriedad y por una utilización superficial del extrañamiento y el didactismo brechtiano. Pero el carácter de improvisación, de divertimento (...) y, sobre todo, la ironía que impera en la cinta no está tan lejos de aquella que se encontraba en *I pugni in tasca* y *La Cina è vicina* (...)”²²⁹.

La idea del director parece ser la de construir una representación distanciada de la contestación, que se encuentra a medio camino, sin que el objeto final quede claro, de una sátira absoluta que ridiculiza a todas las clases implicadas; y de un ejercicio efectivamente *brechtiano* de pedagogía burlesca sobre los acontecimientos. Curiosamente, la mezcla de ficción –la astracanada– y de realidad –los protagonistas, estudiantes reales; la improvisación–, otorgan al ejercicio una originalidad particular. En 1969, cuando el cine militante –es decir, la captura directa de las protestas– estaba en su apogeo, Bellocchio se retira a un espacio abstracto, opuesto absolutamente a cualquier idea documental, para elevar su discurso sobre la realidad política. Cómo explica Flavio De Bernardinis, “Con los protagonistas reales, los estudiantes, que no viven la acción inmediata de la rabia sesentayochesca, pero que la citan y la leen. Más que a Brecht o a la *commedia dell’arte*, como fue escrito, el pequeño film toma el aspecto de una representación medieval (...) El etnógrafo Bellocchio, en suma, no filma el 68, sino el espectáculo del 68”²³⁰.

²²⁹ BOU, N. (2005), *op. cit.*, p. 177.

²³⁰ DE BERNARDINIS, F., “Discutiamo, discutiamo. *Sbatti il mostro in prima pagina*”, en APRÀ, A. (Ed.) (2005), *op. cit.*, p. 152.

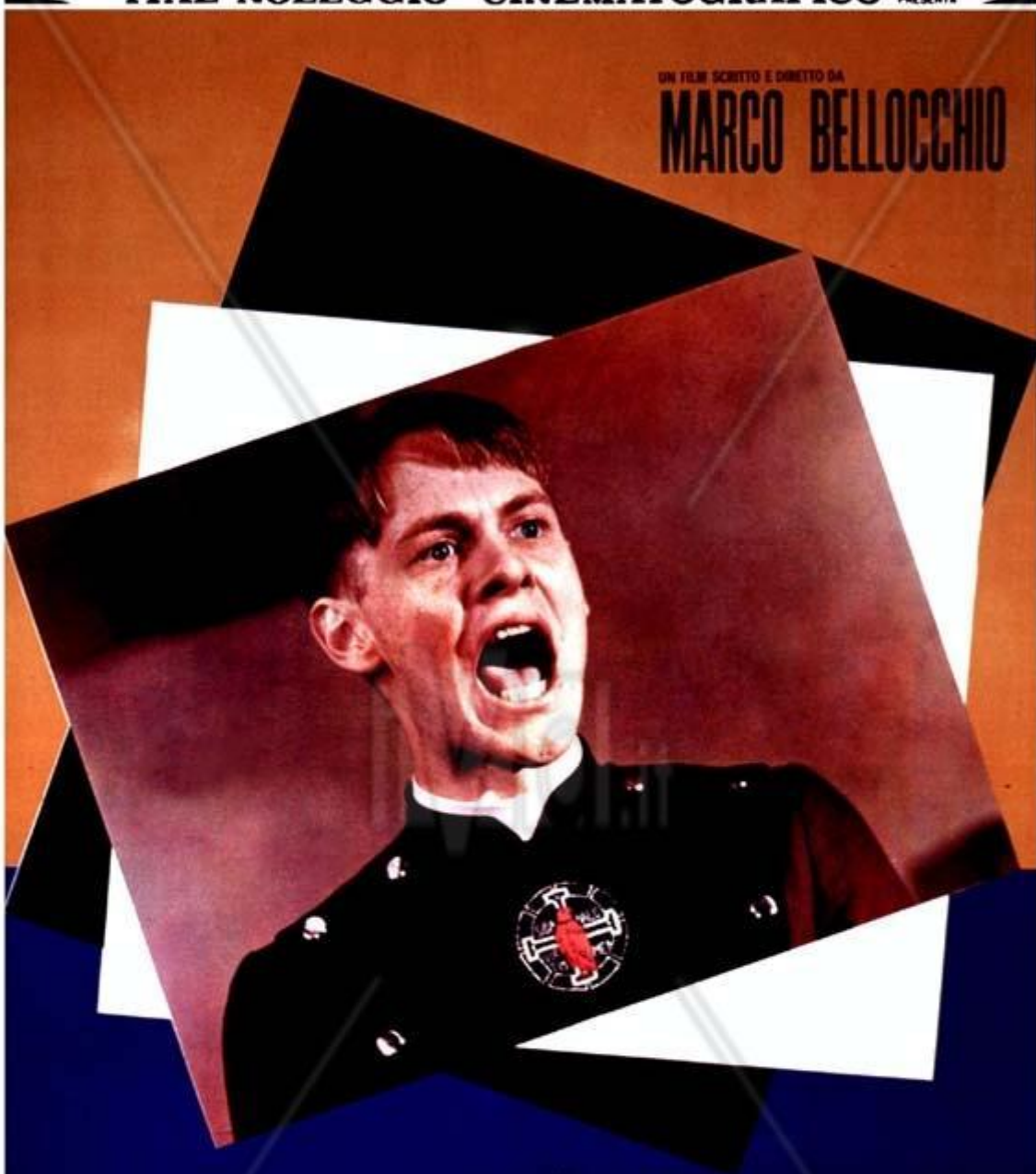


ITAL NOLEGGIO CINEMATOGRAFICO PRESENTA



UN FILM SCRITTO E DIRETTO DA

MARCO BELLOCCHIO



NEL NOME DEL PADRE

EASTMANCOLOR - ISTITUTO LUCE

CON

YVES BENEYTON - RENATO SCARPA
PIETRO VIDA - ALDO SASSI
MARCO ROMIZI - GHIGO ALBERANI
EDOARDO TORRICELLA - LIVIO GALASSI

CON

LAURA BETTI - LOU CASTEL

E CON LA PARTECIPAZIONE DI

UN FILM

VIDES

PRODOTTO DA

FRANCO CRISTALDI

5. RECUERDOS REBELDES DE INFANCIA O LA LUCHA DE CLASES EN EL INTERNADO :

En el nombre del padre (Nel nome del padre, 1971)

En su tercer largometraje de ficción, *En el nombre del padre (Nel nome del padre, 1971)*, Bellocchio aborda muchos de sus recuerdos de infancia para describir el ambiente de un colegio religioso en los años cincuenta. La adscripción concreta de los frailes no se pone de manifiesto, aunque haciendo caso a la propia trayectoria vital del realizador, probablemente se trate de salesianos. La película fue realizada por Bellocchio tras abandonar el colectivo de cine militante, y tras su experiencia dirigiendo *Timón de Atenas*, de William Shakespeare, en el Piccolo Teatro de Milán. Posteriormente, el film sufrió un remontaje por parte de su director para su reposición en el Festival de Venecia en 2011 con un metraje de menor duración.

En el nombre del padre se estrena en Italia el 7 de septiembre de 1971, y en el New York Film Festival el 12 de octubre del mismo año²³¹, después de algunas disputas entre Bellocchio y el productor Franco Cristaldi²³², y de diversos ataques desde sectores de la Iglesia italiana y de la Democracia Cristiana. La película fue vista, así mismo, en

²³¹ En España, la película no se estrenó hasta el 5 de mayo de 1978, junto con otros dos films inéditos de Bellocchio, pero más recientes: *Locos de desatar* y *Marcha triunfal*. La tardía recuperación de la obra de Bellocchio en nuestro país explica algunas curiosas y falsas apreciaciones sobre el director: “*Bellocchio, hipersensible y violento, entusiasta del marxismo y baja en el PCI, intelectual refinado y depresivo ‘gay’ no ha conseguido todavía producir una obra maestra*”, ALCALÁ, M., “*Marcha triunfal*”, en ALCOVER, N. y PÉREZ GÓMEZ, A.A. (Ed.), *Cine para leer 1978. Historia crítica de un año de cine*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1979, p. 195.

²³² Como apunta Sara Leggi [2005, *op. cit.*, p. 232], el director llegó a robar una copia del film para proyectarlo en la Jornada del Cine de Venecia.

el Forum del cine joven de Berlín, una suerte de contrafestival celebrado de forma simultánea al festival oficial de la misma ciudad²³³.

La película tiene una estructura narrativa flexible, pues más que seguir una trama, muestra diferentes episodios de la vida en un internado religioso italiano en el curso escolar 1958-1959, compartiendo de forma indiscutible la línea temática de otras notables obras cinematográficas precedentes: *Cero en conducta* (*Zéro de conduite*, Jean Vigo, 1933), *El joven Törless* (*Der junge Törless*, Volker Schlöndorff, 1966)²³⁴, o *If* (*id.*, Lindsay Anderson, 1968). Con el film de Vigo, como apunta Thirard²³⁵; así como con el de Anderson, comparte además el uso de la cámara lenta como recurso poético que ralentiza el acto de rebeldía, concretamente, en el plano en que los estudiantes escupen sobre un busto en la escalera del colegio.

En el nombre del padre, que de nuevo es una producción Vides (de Cristaldi), constituye el primer largometraje en color de Bellocchio (si exceptuamos su cortometraje documental *Viva il primo maggio rosso e proletario*, y su contribución a *Amore e rabbia*). La película marca el inicio de su colaboración con el compositor Nicola Piovani, cuya relación se mantendrá a lo largo de sus próximos films, además de contar de nuevo en el elenco con su actor fetiche Lou Castel, y con la intervención especial de Laura Betti, en un rol pequeño pero fundamental.

Sinopsis:

La acción se sitúa en los años cincuenta, en un colegio religioso de internos en el norte de Italia; y en un entorno abigarrado y represivo, poblado por profesores excéntricos o fanáticos de la fe, alumnos grotescos, agresivos y zafios, y sirvientes recogidos de hospicios o manicomios, entre los que destaca Salvatore (Lou Castel). Entre los alumnos hay dos con especial protagonismo. Por un lado está Transeunti (Yves Beneyton), un chico de aspecto nórdico, recién llegado, y de psicología calculadora, que se opone por sistema a todas las normas del colegio, tratando de demostrar su sabida superioridad, provocando la reacción de sus profesores y compañeros. Por otro lado está

²³³ VALERO, A., "Berlín, el fórum del cine joven", *Cinestudio*, junio-julio 1973, nº121-122, pp. 29-30.

²³⁴ El principal personaje de *En el nombre del padre*, Transeunti, recuerda bastante a los estudiantes sadomasoquistas del film de Schlöndorff, basado en la célebre novela de Robert Musil: *Las tribulaciones del estudiante Törless*, que pese a estar publicada en 1906, describe a una juventud alemana brutal, que prefigura el caldo de cultivo del nazismo.

²³⁵ THIRARD, P.L., "Quel piccolo mondo antico", *Positif*, marzo 1973, nº 148, p. 68.

Franco (Aldo Sassi), un estudiante bastante culto y educado, pero frustrado por el entorno, que odia a su madre (Laura Betti) y que admira al alumno nuevo –Transeunti– porque es capaz de llevar a cabo la actitud de resistencia que su timidez y cobardía le impiden asumir.

De los recuerdos de infancia a la lucha de clases:

La acción –tras los créditos que muestran el colegio en ruinas con la cámara intentado literalmente escapar por la ventana– comienza con la llegada del alumno nuevo, Angelo Transeunti (Yves Beneyton). Este chico alto, rubio y guapo, del que sus compañeros comentan “*que le sienta muy bien el uniforme*”²³⁶, se convierte, solo con su imagen a la que desde el principio se suma su actitud, en un puntal de rebeldía gélida ante las reglas arcaicas del colegio: se defiende y agrede a su propio padre, e incumple sistemáticamente todas las pautas de comportamiento, pero desde la sofisticación terrible de un líder sin compasión. Marco Bellocchio explica este planteamiento: “*Una fascinación como esta, en un determinado momento de la vida, se convierte en algo muy importante, que hace falta explicar, asumir, clarificar, expulsar, y, porque no, analizar políticamente. La gente joven de 1958, en la Italia de provincias, no era contestataria; la fascinación del arcángel rebelde (con la identificación evidente, en un colegio religioso, con Satán) existe en gran parte por el embrutecimiento de los otros*”²³⁷. La transgresión siempre maquiavélica de este personaje, no solo apunta a los curas y profesores, sino también al comportamiento salvaje y gamberro de sus compañeros, que él considera primario y execrable.

La película va ofreciendo una sucesión de imágenes y secuencias de gran fuerza visual, que describen las clases del colegio de forma grotesca y cáustica (un misionero sin lengua alerta a los chicos de los peligros del bolchevismo, otro profesor demente juega a los dados mientras se recuesta en la mesa...). El film tiene ese halo poético que se relaciona tradicionalmente con la rememoración de la infancia. No obstante, esa memoria –apuntada como un vago *flashback* a partir del comienzo– no es nostálgica, sino rabiosa y de denuncia. En este sentido apunta Alcalá: “En el nombre del padre *es ante todo una película autobiográfica en el doble sentido no sólo de recopilación de*

²³⁶ M. BELLOCCHIO, *Nel nome del padre*, Italia, Vides Cinematografica, 1971.

²³⁷ THIRARD, P.L. (1973), *op. cit.*, p. 67.

recuerdos vividos durante los años del colegio, sino además de retroproyección sobre ellos de experiencias y ensueños posteriores”²³⁸.

La aludida escena de los créditos en que la cámara parece lanzarse por la ventana implica precisamente ese deseo de huir del colegio. Una escena que no se incluía y en el guión original, y que como apunta Bruno Di Marino, motiva un *flashback* significativo que alude al hecho de que los adolescentes que presenta el film, con su simbología proyectada, son ya adultos en la realidad italiana de los años setenta²³⁹. La metáfora de la huida (o el hecho concreto) que plantea la idea de ese encuadre que parece escapar de las ruinas, es un elemento que Bellocchio emplea de manera sistemática en su cine; desde Lou Castel asomándose al abismo en la torre del campanario en *Las manos en los bolsillos*; Michele Placido anhelando el exterior junto a la ventana con rejilla en *Marcha triunfal* (*Marcia trionfale*, 1976); o Michel Piccoli llegando a saltar por una en *Salto en el vacío* (*Salto nel vuoto*, 1980).

Paralelamente a las vivencias de los chicos (la mayoría presentados como retrasados con comportamientos propios de animales); se refleja la existencia de los sirvientes (todos sacados de la calle, de manicomios o de la miseria). Éstos, liderados por Salvatore (Lou Castel), mantienen igualmente un comportamiento asilvestrado, justificado en su condición, pero también ingenuo, expuesto a la explotación laboral de los curas, y a su hipócrita acción salvadora.

Desde este punto de vista, el film analiza –desde una posición febrilmente antiautoritaria– diferentes características de la sociedad italiana de la que el colegio es una especie de microcosmos atávico: la sofocante imposición de la fe católica, utilizada como instrumento de poder, y las relaciones de división establecidas a partir de la diferencia de clase. “*En la micro-sociedad del colegio los “educadores” ejercen el poder con una tolerancia que brilla por su ausencia, típica de la Democracia Cristiana de la época. La masa amorfa de los alumnos, hijos de papá, es en la que los curas pretenden hacer ciudadanos honestos, obedientes y apolíticos*”²⁴⁰. El clero –con la llave de la educación– mantiene la correa aprisionando –con hipocresía consciente, salvo en el caso de los curas o profesores idiotizados– a los hijos de la burguesía y a la clase proletaria. Bellocchio lo muestra como un imperio del terror, incluyendo, por ejemplo, la fascinante imagen de la virgen descendiendo hasta uno de los chicos, mientras el cura

²³⁸ ALCALÁ, M. (1979), *op. cit.*, p. 195.

²³⁹ DI MARINO, B., “*Nel nome del padre*”, en APRÀ, A. (Ed.) (2005), *op. cit.*, p. 147.

²⁴⁰ TASSONE, A. (1982), *op. cit.*, p. 32.

narra una terrorífica historia sobre las consecuencias de la masturbación²⁴¹. [Ver **Figura 1**]. Esta tesis se explicita en la representación teatral montada por Transeunti (Yves Beneyton), que viene a ser una versión de *Fausto* de Goethe, trufada de elementos truculentos y efectistas²⁴². Los curas le permiten la representación porque Transeunti les revela quién es el autor (el portero del colegio), de las pintadas obscenas que aparecen por los muros. Lo que viene a ser la enésima muestra de la perversa alianza del fascismo (en relación con ese aire de delación premiada) con la Iglesia, con perjuicio para el humilde obrero que en este caso es despedido²⁴³.

FIGURA 1:



En esta escena modélica, Bellocchio aún referencia ajenas y recuerdos propios, para construir un surrealismo de denuncia, que podría parecer una blasfemia visual, pero que en el fondo no deja de convertir a la Virgen en una referencia de amor de la que carece el adolescente. Un amor, eso sí, mas concupiscente que maternalmente cristiano, aunque Bruno Di Marino habla de “una Virgen sensual y al mismo tiempo maternal”²⁴⁴. El film está lleno de este tipo de apartes oníricos que equilibran muy bien los anhelos poéticos de la adolescencia, con la descripción de un entorno opresivo y malsano, y el propio extrañamiento irracional tan propio del gusto *bellocchiano*.

Bellocchio muestra de nuevo su abanico de temas predilectos integrados en una sociedad que parece una farsa de sí misma; “un colegio que parece un manicomio

²⁴¹ Una imagen recurrente en sus films previos (*China está cerca* y *Paola /Il popolo calabrese ha rialzato la testa*) y en su film siguiente *Noticia de una violación en primera página*.

²⁴² Thirard relaciona la estética de estas secuencias con el cine de Mario Bava y, en menor medida, Dario Argento, en THIRARD, P.L. (1973), *op. cit.*, p. 68.

²⁴³ Tema por cierto del que era objeto (un colegio de curas, la masturbación como falta, la delación recompensada) la obra maestra de Antonio Drove, *La caza de brujas* (1967), que puede inscribirse perfectamente en el nuevo cine español y resulta una película muy relacionada con *En el nombre del padre*.

²⁴⁴ DI MARINO, B. (2005), *op. cit.*, p. 150.

dividido en clases sociales”²⁴⁵. Todos los personajes –más allá de su autoconciencia de ello– parecen locos o débiles mentales. “*Los alumnos que vemos (que podemos juzgar quizá un poco viejos, ¿encarnados por actores quizá demasiado mayores? aunque es así como nos vemos a nosotros mismos y a nuestros compañeros en nuestra memoria (...)) son lo suficientemente idiotas para, a fin de cuentas, respetar la autoridad*”²⁴⁶. De esa categoría, solo escapan tres o cuatro personajes (y con reservas): Angelo Transeunti, como ya hemos visto; el otro alumno con más protagonismo, Franco (Aldo Sassi), educado burguesito con gafas, que parece ser el único inteligente y comprometido en un sentido social, lo que le lleva a chocarse constantemente contra un muro; el vicerrector Corazza (Renato Scarpa), símbolo de la autoridad en el colegio, que la ejerce con cierta impotencia y que por lo menos es un hipócrita consciente; y en cierto modo, Salvatore (Lou Castel), que dentro de sus peculiaridades, parece el camarero con más lucidez y personalidad de toda la plantilla, capaz finalmente –aunque le cueste el despido– de liderar la protesta y el intento de huelga de los criados.

En el terreno del catolicismo, Bellocchio plantea dos objetivos: el clero y la propia fe. En el primer caso, muestra una colección de actitudes anquilosadas y paternalistas, cuando no agresivas y farisaicas. La jerarquía del colegio atiende la afrenta de los chicos escupiendo al busto de la escalera, con una impasibilidad estoica, parapetados tras los cristales de los ventanales. Los curas que participan de la acción son o chalados, demenciados por su obsesión infantil en la fe (el misionero sin lengua anticomunista al que uno de los alumnos pregunta si Stalin está en el infierno o si le valdría haberse confesado para salvarse), o ingenuos simplones (las monjas, los curas que asisten a la representación de navidad), o fanáticos (el cura que habla de la masturbación), o finalmente cínicos (como el vicerrector aunque esté sobrepasado por los acontecimientos). Por otro lado, la fe es presentada como una reliquia mítica, como una superstición mágica o fantástica, como muestra la comparación entre las letanías en latín de los criados locos, las oraciones del hermano que los vigila, y los exabruptos en idioma extraterrestre del criado Tino, obsesionado las frases (“Klaatu barada nikto”) del film de ciencia-ficción *Ultimátum a la tierra*²⁴⁷.

²⁴⁵ BECATTINI, E., “Director’s Cut “breve” del capolavoro più immagnifico e sanguigno di Bellocchio” en My Movies.It www.mymovies.it/film/1972/nelnomedelpadre/ Consultada el 13 de octubre de 2012.

²⁴⁶ THIRARD, P.L. (1973), *op. cit.*, p. 68.

²⁴⁷ *The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951.

Las dos líneas de crítica se entrelazan dando lugar a secuencias memorables, cómo la ya apuntada de la Virgen; aquella en que los chicos observan desde el coche a los beatos que adoran un peral milagroso que florece en invierno; o la impresionante puesta en escena de la cena de navidad de los sirvientes, que degenera en una blasfema borrachera, en que los locos bailan –y terminan mancillando– a una monja, ante la satisfacción del vicerrector. [Ver **Figura 2**].

FIGURA 2:



La secuencia es de hecho un homenaje explícito a la última cena apócrifa de los mendigos en *Viridiana* (1961); y como en aquella y en *China está cerca*, vuelve a proponerse una alteración completa del orden de clases, con motivo además de una conmemoración religiosa. La escena del baile con la monja está filmada además en un inestable y amplio plano largo que plasma a la perfección el aire de locura y desahogo reinante.

Ante estas imágenes, mostradas con gran brillantez visual, por medio de planos secuencia amplios pero muy dinámicos, resulta imposible no pensar de nuevo en Luis Buñuel, cuyo espíritu gravita por toda la concepción temática y estructural del film. Bellocchio se mueve constantemente en el terreno del surrealismo, aunque su relato quede atado finalmente a la realidad, por el estrecho hilo de la farsa grotesca. “*Un estilo que comienza en expresionismo y llega al tremendismo*”, en palabras de Augusto M. Torres²⁴⁸. Su elección en cuanto a la ambientación –barrocamente decadente pero fascinante, con el amplio espacio húmedo del colegio recorrido por sotanas y

²⁴⁸ TORRES, A.M., *El cine italiano en cien películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 292.

uniformes—, la iluminación de claroscuro y vidriera, la importancia de las sombras y de los cristales, hace pensar en una especie de casa encantada por espíritus reales. En ese aspecto, el film recuerda mucho a las posteriores películas de Fellini, esencialmente *Roma de Fellini* (Roma, 1972) y *Amarcord* (id., 1973), que también incluyen apartes sobre colegios religiosos.

Los alumnos no son adolescentes, sino que parecen más bien una parada de los monstruos, con cortejo de locos, bufones y religiosos en un entorno fantasmagórico. Un entorno del que Bellocchio muestra el certificado de defunción, como simbólica y concretamente puede interpretarse de la presencia de los esqueletos entre el público que asiste a la representación teatral, o del necrófilo fraile que duerme en un ataúd. Una idea apuntada por Thirard: “(...) *Este mundo pretecnológico, no es más que una suerte de Edad Media, con sus visiones de santos en los árboles, sus dos “fiestas de los locos”, aquella, muy buñueliana, en la que los sirvientes son los amos, y aquella teatral, en la que Angelo ha conquistado un poder efímero*”²⁴⁹. [Ver **Figura 3**].

FIGURA 3:



La carga icónica del film es de un barroquismo surrealista absoluto. El peso de la tradición se refleja a través de las figuras negras de los enseñantes, pero también de la escenografía (como en las paredes rebotantes de cuadros de antepasados, al igual que en los films precedentes del autor). La fantasmagoría se multiplica a través del color expresionista y saturado (como en la secuencia del maestro que duerme en un ataúd, o en el fotograma visible del alumno que arranca la cabeza de un pollo equidistante de una efigie de la Virgen y de una monja).

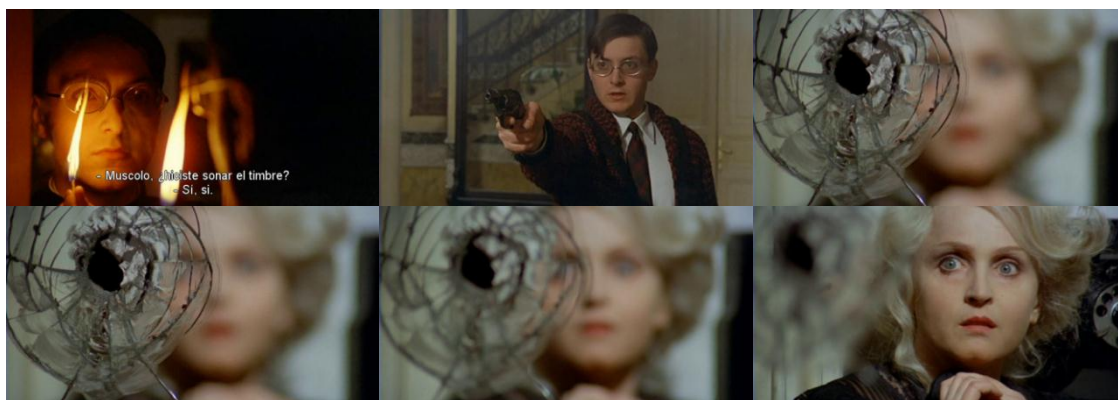
Los dos personajes que se revelan ante su contexto de pesadilla están abocados a distintos destinos. Franco (Aldo Sassi), el joven revolucionario intelectual es una mezcla de dos personajes previos de Bellocchio: Ale (Lou Castel) en *Las manos en los*

²⁴⁹ THIRARD, P.L. (1973), *op. cit.*, p. 68.

bolsillos, como víctima y verdugo de su clase; y Camillo (Pierluigi Aprà) en *China está cerca*, cómo “revolucionario de pega” dogmático e intelectual, de clase alta, pero ingenuamente inoperante.

En *En el nombre del padre*, Franco llega a disparar contra su madre (Laura Betti), o al menos contra su reflejo especular, azuzado por Transeunti, cuando está se inmiscuye en sus planes teatrales. [Ver **Figura 4**]. Este pequeño episodio, que permite introducir brevísimamente el personaje de Laura Betti –actriz muy querida por Bellocchio– da la idea de una alta burguesía completamente enloquecida, como si se tratase de un complemento a la ópera prima del autor, que justifica la situación desesperada de determinada juventud italiana, cuyo drama es ser consciente de su propia bajeza.

FIGURA 4:



Franco (Aldo Sassi), preso de un debate interno entre quién es y quién querría ser, se enfrenta a su imagen especular como otros tantos personajes de Bellocchio, con un plus de fantasmagoría, aportado por el expresionismo lumínico. El espejo es también el marco visual que el autor emplea para desarrollar su también recurrente acto de asesinar a la madre. El plano de gran belleza desplaza el foco desde el agujero de la bala en el cristal hasta el rostro de la madre de Franco (Laura Betti).

En palabras de Bellocchio: “*La metáfora [de la muerte de la madre] es aquí menos clara, más contradictoria, porque el personaje de Franco me recordaba a mi a esa edad. Hay entonces un hilo directo autobiográfico (...). De todas maneras, en mi tercer film, el problema de la eliminación se deja en términos de imaginario: Franco dispara contra el reflejo de su madre. La aproximación es más “realista”, su gesto es más impotente*”²⁵⁰. En este sentido, puede verse como dos de los principales elementos de la obra de Bellocchio, tanto temáticos (la muerte de la madre), como estéticos (el uso de los espejos como símbolo de dualidad), vuelven a estar presentes.

²⁵⁰ Marco Bellocchio a Aldo Tassone, en TASSONE, A. (1982), *op. cit.*, p. 36.

El otro personaje protagonista, Angelo Transeunti (Yves Beneyton), es la otra cara –o el otro fruto mejor dicho– del caldo de cultivo de la represión religiosa y burguesa: su actitud no es revolucionaria, sino agresivamente reaccionaria. Goffredo Fofi lo compara premonitoriamente con el protagonista de la novela *El diablo en el cuerpo* de Radiguet²⁵¹, cuando Bellocchio aún no la había adaptado. Su actitud se emparenta también con la de Alessandro (Lou Castel) en *Las manos en los bolsillos*, ya que su reacción “revolucionaria” acaba desenvolviéndose en definitiva como una acción fascista, asesinando a sus familiares en aquel film, o torturando psicológicamente a sus compañeros en este, y que también como en aquel caso, y como nos recuerda Thirard²⁵², puede compararse con el Alex (Malcom McDowell) de *La naranja mecánica*, de Kubrick, también de 1971. Marco Bellocchio reconoce precisamente que “*el personaje de Angelo derivaba más claramente de Las manos en los bolsillos*”²⁵³. Su nexo de unión es la acción de rabia contra el sistema, que emana de forma descontrolada, lindando también con la naturaleza desequilibrada de quienes la ejercen. Ambos personajes, Franco y Transeunti, contienen las notas autorreferenciales en las que es más fácil reconocer a Bellocchio, “*dos caras o dos proyecciones del autor que tratan de rebelarse contra el vicio y la mediocridad erigidos en modo de vida (...)*. En el nombre del padre *se relaciona perfectamente con el primer film de Bellocchio y explora las dos almas de la revuelta de los adolescentes, sus contradicciones internas: el reformismo populista sin coherencia (Franco) y la tentación de la autocracia pseudo-nazi (Angelo)*”²⁵⁴.

La política del film:

Aquí entramos en el carácter político de un film que, como las obras previas de Bellocchio, se erige casi en un tratado de sociología política, enmascarado en un planteamiento de farsa costumbrista. *En el nombre del padre* es un film obviamente político porque trata las relaciones de poder en el campo de la superestructura. Su carácter, como en el caso de *Las manos en los bolsillos*, es el de una metáfora política.

²⁵¹ FOFI, G., “Il Dottor Mabuse contro l’Onorevole Fanfani”, en FOFI, G. (Ed.), *Nel nome del padre di Marco Bellocchio*, Cappelli editore, Bologna, 1971, p. 13.

²⁵² THIRARD, P.L. (1973), *op. cit.*, p. 68.

²⁵³ Marco Bellocchio a Aldo Tassone, en TASSONE, A., *op. cit.*, p. 36.

²⁵⁴ TASSONE, A. (1982), *op. cit.*, p. 32.

La tesis de Bellocchio va más allá de la revolución porque no plantea salida al conflicto, o al menos la salida que plantea es casi más aterradora que la situación de origen. Ante la cerrada –aunque decadente– alianza entre el autoritarismo de las instituciones burguesas (en este caso en el orden siguiente: iglesia, familia y gobierno), la rebeldía de las clases en desventaja resulta un fracaso.

Los razonamientos del personaje de Franco (Aldo Sassi) son desatendidos porque sus propios compañeros de protesta no alcanzan a entender el fin último de sus reivindicaciones. Cómo toda la capa social sujeta en este caso a la opresión del microcosmos (tanto la clase baja representada por los sirvientes, como el alumnado) es fruto de la educación y el imaginario cultural de los dominadores (que es el de la burguesía capitalista), es incapaz de superarlo para defender sus intereses como colectivo. Los alumnos que son idiotas, pero también egoístas hijos de papá, atienden exclusivamente a sus intereses. Su rebelión es casi un grito desprovisto de sentido que se concreta en que se les rebaje el precio de la matrícula. Por su parte, los criados –sometidos a la tarea esclava de fabricar estampas electorales de la Democracia Cristiana a instancias de los curas– concluyen su huelga, cuando se les adocena de nuevo con palmaditas en la espalda. [Ver **Figura 5**].

FIGURA 5:



Los sirvientes desahuciados desarrollan su revuelta negándose a continuar fabricando las estampas de propaganda para la Democracia Cristiana como les ordenan los curas. Así mismo, los alumnos también se rebelan. Los respectivos fracasos “políticos” de ambos estamentos sometidos a la dominación de la clase clerical se frustran por motivos diferentes. La debilidad y dependencia en el caso de los primeros; y la desviación burguesa y la división en el caso de los segundos. Con el tiempo, Bellocchio se retractó de haber integrado una lucha de clases tan directa en un film en el que él prefería destacar una visión de su escolarización más poéticamente anárquica, y menos dialécticamente militante.

Como apunta Alcalá, “Bellocchio adopta un claro y simple esquema del materialismo histórico e introduce una múltiple lucha de clases en el seno de una institución docente de la Iglesia católica italiana. Deliberadamente se escoge una fecha concreta: el curso 1958-59, marcado por la muerte de Pío XII, que, para el realizador de Piacenza, es el símbolo moderno del reaccionarismo y ultramontanismo, tal vez debido, entre otras razones, a su condenación del comunismo”²⁵⁵. Unas imágenes las del funeral del papa Pacelli, que vistas en imágenes de archivo, introducen ya –a partir del interés por el documental demostrado por Bellocchio en sus títulos inmediatamente anteriores–, un diálogo entre imágenes de ficción y de realidad, que se repetirá –también con Papa de por medio–, en *Buenos días, noche* (2003) o en *Vincere* (2009), anticipando sutilmente el elemento de reflexión sobre la historia política, sublimado aquí por la necesidad de contemporaneidad de la lucha y del compromiso.

Becattini resume la síntesis del alma política y del alma “nostálgica” del film: “En el nombre del padre *es el trabajo que más que ningún otro ha logrado elevar el espíritu rebelde y adolescente a su culminación visionaria y, contemporáneamente, a su derrota definitiva, a la imposibilidad de resolver acciones políticas eficaces*”²⁵⁶. La amarga conclusión definitiva de la película es que la única actitud subversiva llamada a tener éxito en ese contexto es la del fascismo. Transeunti la representa constantemente, cuando demuestra que él solo –que comprende el entorno y se siente claramente superior– puede torturar a sus compañeros con retorcida psicología, e incluso marear al vicerrector (llegando a perseguirle disfrazado, con el cadáver de otro fraile).

Su pensamiento es contrario a todo ese contexto “viciado”, pero básicamente por su ineficacia y estupidez, ya que a él no le interesa ni el colectivo ni la solidaridad. Cómo explica Thirard, “(...) *su revuelta no es un rechazo de la autoridad, ni una puesta en cuestión de la opresión. Es el rechazo de la ciénaga tibia de los pequeño-burgueses democristianos y la aspiración hacia un orden de terror y disciplina*”²⁵⁷.

En su alianza final con el loco Tino, el sirviente que utiliza la lengua de los extraterrestres, Transeunti acude a talar el peral milagroso –la escena con la beata visionaria junto al árbol es muy poética–, planteando así un símbolo activo de su rechazo de lo “no científico”. Tras talar el árbol, Transeunti dice: “*Todo lo que no es*

²⁵⁵ ALCALÁ, M. (1979), *op. cit.*, p. 195.

²⁵⁶ BECATTINI, E., “Director’s Cut “breve” del capolavoro più immagnifico e sanguigno di Bellocchio” en My Movies.It www.mymovies.it/film/1972/nelnomedelpadre/ Consultada el 13 de octubre de 2012.

²⁵⁷ THIRARD, P.L. (1973), *op. cit.*, p. 67.

científico fracasa. Ahora eres libre, ¡vete a la fábrica!”²⁵⁸. Pero su apego a la ciencia y a la mecánica está desprovisto de piedad y de humanidad. Su actitud vanguardista supone la eliminación de los elementos débiles de la cadena: la madre burguesa y decadente, el criado que se ha suicidado, los frailes inútiles, etc. Su planteamiento destructivo es finalmente el mismo que puede extraerse de la macabra cruzada emprendida por Lou Castel en *Las manos en los bolsillos*. “Angelo cree solamente en la ciencia y en la técnica; él busca insertarse activamente en una institución con un sistema protofascista. Como buen tecnócrata, Angelo es un poco la proyección de ciertas tentaciones de juventud”²⁵⁹.

De ahí el abierto final en que Angelo Transeunti emprende un viaje en coche junto al loco, sin rumbo definido ni objetivo precisado, pero con el árbol talado como simbólico punto de inicio. Según explica Alcalá: “Un desenlace anodino e improvisado, tal vez por haberse renunciado al primer proyecto, que situaba al rebelde en frente de una fábrica”²⁶⁰. “Bellocchio había preparado una conclusión en el futuro, donde nos encontrábamos con un Angelo capitalista, Franco como empleado suyo y Salvatore como obrero revolucionario”²⁶¹. En el film resultante, en la línea de lo manifestado por Thirard en *Positif* “no hay conclusión (...). Solo se resumen, si queremos, las posiciones de Angelo, pero no podemos decir que queden más claras que al comienzo”²⁶².

La “despolitización” reciente del film:

En 2011, cuando el Festival de Venecia le hizo entrega a Bellocchio de su premio honorífico, se presentó una nueva versión del film, denominada *Nel nome del padre Director's Cut*. Lo habitual en estos casos, es que el film tuviese nuevas escenas añadidas, pero curiosamente, Bellocchio cortó aproximadamente 15 minutos, dejando el film original –que según el propio director ya había sufrido hasta cuatro remontajes²⁶³– en 90 minutos.

²⁵⁸ M. BELLOCCHIO, (1971), *op. cit.*

²⁵⁹ Marco Bellocchio a Aldo Tassone, en TASSONE, A. (1982), *op. cit.*, p. 36.

²⁶⁰ ALCALÁ, M. (1979), *op. cit.*, p. 196.

²⁶¹ THIRARD, P.L. (1973), *op. cit.*, p. 67.

²⁶² *Ibid.*, p. 67.

²⁶³ Declaraciones de Marco Bellocchio recogidas en la página web oficial del Festival de Venecia www.labiennale.org/en/cinema/archive/68th-festival/68miac/bellocchio.html Consultada el 19/11/2012.

El propio director explicó el motivo: *“No fue una idea fija durante estos cuarenta años. Se me ocurrió y finalmente llegué a la convicción de que En el nombre del padre no había encontrado todavía su forma definitiva (...). Sentí la necesidad, que no tenía en el pasado (¿por miedo a ser políticamente ambiguo, o quizá por la carencia de una visión más general?), de liberar las imágenes, de liberarlas de su peso ideológico sofocante... En el tiempo en que fue hecho, esa libertad era inconcebible. Ése es el porqué de que muchas imágenes que juzgan, citan, explican, y vuelven a reiterar la explicación hayan sido eliminadas. En esta última versión, he cambiado muchas de las expresiones culturales de aquellos años en beneficio de la historia, de los personajes, y de las relaciones entre ellos más simples y directas. He cortado y abreviado sin añadir nada. (...) El film no carece de “invenciones” políticas, pero desprecia su legitimación (pienso, por ejemplo, en la lucha de clases entre sirvientes y curas, de la que nunca fui testigo durante mi estancia en el colegio). Quizá falta la pasión exaltada, la fe y la ceguera que tan sinceramente poseyó a Eisenstein cuando hizo sus películas de propaganda, que por cierto fueron y siguen siendo obras maestras... Evidentemente en esa época me sentía obligado a no traicionar a la izquierda revolucionaria a la que me había unido brevemente. Liberar las imágenes significa potenciar la luz, el calor, lo paradójico y surreal e incluso cruel (que no sádico), lo sarcástico y grotesco que surge de la hipocresía de las instituciones... Por supuesto, el film, para los pocos que recuerdan su primera versión italiana (que es actualmente la segunda), no ha cambiado en términos de sustancia o significado, no se ha apagado en ningún modo, y no es menos violento; lo único es que esta última versión de En el nombre del padre tiene menos reminiscencias de Brecht y más de Vigo”²⁶⁴.*

Como apunta Tassone, el film original es una combinación de dos niveles. Cómo en *Las manos en los bolsillos*, Bellocchio parte de unos elementos autobiográficos concretos y reconocibles, para sustraerse a un imaginario cuasi fantástico, metafórico y surrealizante, el propio de los recuerdos de infancia y escolarización del autor, y su experiencia reciente de los sucesos del 68: *“Terminada su experiencia militante, “el airado de Piacenza” rueda En el nombre del padre, un film de metáforas dónde abundan los recuerdos personales, antiguos (la experiencia del internado con los*

²⁶⁴ Declaraciones de Marco Bellocchio recogidas en la página web oficial del Festival de Venecia www.labiennale.org/en/cinema/archive/68th-festival/68miac/bellocchio.html Consultada el 19/11/2012.

curas), y nuevos (las batallas del 68)”²⁶⁵. Lo que parece evidente a tenor de sus declaraciones de 2011 es que el director desea eliminar o al menos aminorar el segundo nivel. Su visión del 71, impresionada todavía por su actividad militante, parece resultar excesiva para la madurez política del Bellocchio posterior, que parece alinearse con algunos de los críticos de su film original, como Manuel Alcalá, que parece aludir en 1978 a los problemas que Bellocchio se empezaba a plantear: “En el nombre del padre es un interesante prototipo de película panfletaria en todo el sentido del término. La base real e indudable, que con todo derecho pretende criticarse, se presenta bajo un tinglado lleno de deformaciones caricaturescas, efectismos inverosímiles, y deformaciones rebuscadas. Con esto, el impacto solamente funciona en una línea cómica y jocosa pero carece de eficacia crítica, que es el objetivo principal del auténtico cine sociopolítico. (...) La reducción al microcosmos colegial de la teoría marxista del materialismo histórico, nos parece también un desacierto porque es simplemente inverosímil dentro del marco realista del film”²⁶⁶.

El mismo Bellocchio lo confirma en 1981: “En esa época yo estaba todavía por el 68, y me planteaba el problema de hacer resurgir la dimensión revolucionaria. El mensaje era un demasiado explícito. Aquí, un poco como en *Marcha triunfal*, se encuentra la herencia, negativa, de la cultura novelesca, de la creación basada en las novelas (Visconti, Renoir) más que del surrealismo”²⁶⁷.

El Bellocchio actual, no se conforma con su insatisfacción, sino que prefiere reconstruir directamente su film recortándolo. Su objetivo es reformularlo como una obra simplemente íntima y surrealista, antes que como un manifiesto político de la lucha de clases en el seno de un internado, como un film construido “a partir de recuerdos personales, (...) en dónde el sentido político, claro y presente, no se agota en resonancias e imbricaciones”²⁶⁸. Pero, en cualquier caso, la obra original sigue ahí para dar fe de su trayectoria cinematográficamente política desde aquellas fechas hasta la actualidad.

En cualquier caso, ese problema a la hora de integrar ideología y expresión personal (íntima, psicológica y estética) se convertirá en una constante cada vez menos diluida en la obra posterior de Bellocchio.

²⁶⁵ TASSONE, A. (1982), *op. cit.*, p. 32.

²⁶⁶ ALCALÁ, M. (1979), *op. cit.*, p. 196-197.

²⁶⁷ Marco Bellocchio a Aldo Tassone, en TASSONE, A. (1982), *op. cit.*, p. 36.

²⁶⁸ THIRARD, P.L. (1973), *op. cit.*, p. 67.



6. SUSPENSE Y POLÍTICA-FICCIÓN

Noticia de una violación en primera página

(Sbatti il mostro in prima pagina, 1972)

En 1972, Bellocchio retoma el encargo hecho a Sergio Donati²⁶⁹ –cuyo guión se sigue utilizando “libremente”, según indican los créditos– para realizar un film de suspense político “sensacionalista” –en la línea de los grandes éxitos recientes de Elio Petri– como favor para el productor Ugo Tucci, y con la colaboración de Goffredo Fofi, articulista de la revista *Quaderni Piacentini* y amigo de Bellocchio. La película debía ser la primera realización de Sergio Donati, conocido como guionista, pero sus desavenencias con el protagonista, Gian Maria Volonté, le hicieron abandonar el proyecto tras acordarlo con el productor Franco Committeri. “*Las condiciones en las que retomé el film eran más bien las de una operación de sabotaje que las de una experiencia en las que pudieran aplicar mis capacidades a un tema completamente ajeno a mi trayectoria (...). La enfermedad, cierta o presunta, del realizador interrumpió el rodaje. (...) La productora, en graves dificultades, me pidió, de un día para otro, dirigir un film ya empezado*”²⁷⁰. Bellocchio y Fofi reescribieron el guión

²⁶⁹ Sergio Donati es el guionista de los exitosos *spaghetti western* de Sergio Leone: *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollaro in più*, 1965), este sin acreditar, o *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il West*, 1968), y concretamente de dos films del mismo género del oeste con un marcado cariz político: *Cara a cara* (*Faccia a faccia*, Sergio Sollima, 1967), y *Agáchate maldito* (*Giù la testa*, Sergio Leone, 1971).

²⁷⁰ Marco Bellocchio a Jean A. Gili, en GILI, J.A., “Marco Bellocchio”, *Le cinéma italien, vol. I*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1978 (diciembre de 1972), pp. 36-37.

insistiendo en sus elementos políticos críticos y aportando el importante y poético personaje encarnado por Laura Betti. “*La idea es transformar un giallo metropolitano, de costumbres, en un film explícitamente político. Fofi confiesa el haber tenido sobre todo presente al Fritz Lang del periodo americano*”²⁷¹. Laura Betti y el propio Gian Maria Volonté contribuyeron según el director a la modificación del guión. “*Debo precisar que en el montaje definitivo, no queda casi nada de lo que había rodado Donati*”²⁷².

La historia se inspira precisamente, según Goffredo Fofi²⁷³, en el hecho real de la inculpación del anarquista Pietro Valpreda por el atentado terrorista de la Piazza Fontana en Milán en 1969. Tras pasar tres años en la cárcel cautelarmente, fue excarcelado en 1973 gracias a una ley *ad hominem* –conocida precisamente como Ley Valpreda, que limitaba ese tipo de medidas preventivas–, y finalmente absuelto en 1979, por falta de pruebas. Pero también, como apunta De Bernardinis, el film se inspira en el caso del asesinato de Milena Sutter, el asalto al diario *Corriere della Sera* o el proceso “*preconfeccionado*” del caso Calabresi²⁷⁴, a los que se suma, como apunta Cattini²⁷⁵, el caso Feltrinelli. Una galería de referencias que lo que potencian, en definitiva, es la constatación de que nos encontramos con una ficción total, pero absolutamente anclada en su contexto histórico-político, al que hace constante alusión.

El resultado es *Noticia de una violación en primera página* (*Sbatti il mostro in prima pagina*). Una obra de la que Bellocchio siente la necesidad de justificarse (relegándola a encargo)²⁷⁶, y acusada, por lo general, de impersonal, panfletaria y efectista²⁷⁷ –con la simbólica excepción (entre otras) de Alberto Moravia, que habla de “*una narración bien calibrada*”²⁷⁸–, pese a su innegable solidez, compromiso y eficacia narrativa. “*Bellocchio interpreta este film ‘de encargo’ como su aproximación a una*

²⁷¹ DE BERNARDINIS, F. (2005), *op. cit.*, p. 153.

²⁷² Marco Bellocchio a Jean A. Gili, en GILI, J.A. (1978), *op. cit.*, p. 37.

²⁷³ FALDINI, F. y FOFI, G., *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Mondadori, Milán, 1984, p. 90, citado en DE BERNARDINIS, F. (2005), *op. cit.*, p. 153.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 55.

²⁷⁵ CATTINI, A., “*L’udienza / Nel nome del padre / Sbatti il mostro in prima pagina*”, *Cineaste*, 1974, vol. VI, nº 2, p. 56.

²⁷⁶ “*Con la distancia del tiempo (...), Bellocchio lamentará su exigua aproximación a un cine ‘confeccionado’, sea a un ‘film de episodios de autor’ o a un cine de acción en primer término, que hace de esa acción el instrumento privilegiado para el convencimiento del público*”. DE BERNARDINIS, F. (2005), *op. cit.*, p. 154.

²⁷⁷ Sirva como ejemplo la crítica española de su estreno no oficial en la XV Semana del cine en color de Barcelona: “*El film es una personificación de buenos y malos (...) falto de cohesión y de una verdadera significación política. Quedándose en la piel de cada personaje, con toda la histeria y truculencia, en aras de una falsa efectividad (...)*”. BALAGUÉ, C., “*Sbatti il mostro in prima pagina*”, *Dirigido por*, diciembre 1973, nº 8, p. 35.

²⁷⁸ MORAVIA, A., “*Il direttore a caccia di mostri*”, *L’Espresso*, 12 de noviembre de 1972, p. 22.

*realidad profundamente sentida pero no vista en primera persona. En ella aparecen elementos típicamente bellocchianos de forma evidente*²⁷⁹.

En una de las reseñas de su tardío estreno en España, en 1979, Ángel Camiña también reconoce que el director “*elude el producto aburrido y minoritario, tan frecuente en este género, consiguiendo una película amena, ágil, con un ritmo notable, que es a fin de cuentas, mucho más eficaz para sus intenciones políticas*”²⁸⁰. Curiosamente el crítico, solo le echa en cara a Bellocchio, aquellos elementos que constituyen una de sus aportaciones personales objetivas al guión original de Donati: “*Solamente se pasa Bellocchio, ciertamente, en la presentación de dos personajes secundarios: el bedel maniaco y la prostituta amante de Mario*”²⁸¹.

Sinopsis:

El film narra en forma de crónica radical el modo de proceder del diario amarillista de derechas *Il Giornale*. La acción se sitúa en Milán, en un periodo de especial tensión política en las calles, previo a las elecciones legislativas.

Uno de los responsables principales del periódico, Bizanti (Gian Maria Volonté), un cínico sin escrúpulos, aprovecha un suceso truculento –la violación de una adolescente de buena familia–, para fabricar un culpable a la medida de los intereses de su empresa y de su entorno político. Para ello se aprovecha de la inestabilidad de una mujer madura, Rita Zigai (Laura Betti), amante del sospechoso extremista, Mario Boni (Corrado Solari), celosa por las relaciones del joven con la adolescente violentada.

El proceso de creación de ese culpable es un éxito, gracias a la cooperación consciente de la policía. Sin embargo, el joven y honesto redactor Roveda (Fabio Garriba), indaga por su cuenta, insatisfecho con el encaje de las piezas, descubriendo al verdadero asesino: el desequilibrado portero del instituto, que estaba obsesionado con la menor. Al enterarse, Bizanti (Volonté) despide a Roveda (Garriba) y amenaza de muerte al portero si cuenta algo. Tras celebrarse el funeral de la niña, con la presencia de medios y autoridades, se ve el canal de Milán lleno de basura, arrastrada por la corriente.

²⁷⁹ DE BERNARDINIS, F. (2005), *op. cit.*, p. 153.

²⁸⁰ CAMIÑA, A., “*Noticia de una violación en primera página*”, en PÉREZ GÓMEZ, A.A. (Ed.), *Cine para leer 1979*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1980, p. 236.

²⁸¹ CAMIÑA, A. (1980), *op. cit.*, p. 238.

La necesaria explicación de un contexto cinematográfico e histórico:

El film se inscribe claramente en la línea de *thriller* político inaugurada en Italia por Elio Petri, otro representante fundamental del cine político nacional, con *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970), gran triunfo comercial y crítico, en parte, que se alza con el Oscar de Hollywood y el Gran Premio del Jurado en Cannes, y que se convierte en el paradigma nacional del cine político (como *Z*, de Costa-Gavras, lo fue del cine francés abriendo el panorama internacional para el cine político popular).

Se trata de una fórmula muy denostada desde algunos sectores críticos²⁸², que obtiene sin embargo un buen número de imitaciones temáticas y formales, que emulan incluso el título largo en forma de crónica, al tiempo que emplean a Gian Maria Volonté –el gran rostro del cine político italiano–, y a Ennio Morricone, con sus rabiosas y detonantes bandas sonoras, casi de forma continua: el propio Petri realiza *La clase obrera va al paraíso* (*La classe operaia va in paradiso*, 1971); Damiano Damiani que ya había planteado algo similar con *El día de la lechuza* (*Il giorno della civetta*, 1968), se sumerge de lleno con *Confesiones de un comisario* (*Confessione di un commissario di polizia al procuratore Della repubblica*, 1971) o *El caso está cerrado, olvídelo* (*L'istruttoria è chiusa: dimentichi*, 1971), entre otras; o Nanni Loy con *Detenido en espera de juicio* (*Detenuto in attesa di giudizio*, 1971); y desde luego, el caso ejemplar que nos ocupa –superior al original de Petri en muchos aspectos– *Noticia de una violación en primera página*.

Este tipo de producciones mantienen una serie de características específicas: la mezcla de una trama criminal no exenta de efectismo, con un discurso político de denuncia de la corrupción de las instituciones (policía, judicatura, gobierno, medios de comunicación) pobladas por elementos parafascistas; la clase obrera o los grupos antisistema presentados como víctimas falsamente incriminadas por los anteriores; la impotencia de elementos individuales honestos (policías, periodistas, jueces) para desenmascarar la verdad; y una puesta en escena nerviosa y sucia, con el clásico *eastmancolor*, y con abundancia de *zooms* y *travellings* que avanzan a trompicones,

²⁸² Cómo explica Adriano Aprà la película se inscribe en “uno de los géneros dominantes de los primeros años setenta, junto con la commedia all’italiana: el poliziottesco político”. A lo que añade: “Vista hoy, es de lejos la mejor de aquella (por otro lado, infuusta) tendencia”. APRÀ, A., “Tormenti, estasi, rigenerazioni. Una panorámica sull’opera di Marco Bellocchio”, en APRÀ, A. (Ed.) (2005), *op. cit.*, p. 13.

estética a la que se suma una estructura temporal llena de saltos narrativos. Los planteamientos ideológicos suelen ser maniqueos, pero los ejemplos citados son modelos de solvencia narrativa, muy eficaces en su objetivo de contar una historia que compromete al espectador.

Marco Bellocchio entró en esta tendencia, en principio menos personal, del *thriller* político *à la Petri*, de modo accidental, al hacerse cargo del proyecto ya preparado. No obstante, una visión detallada permite encontrar muchas de las constantes de sus primeros films, partiendo de la más elemental: el antiautoritarismo y la crítica a una institución, desde la perspectiva de la farsa política. La principal diferencia, es que en esta ocasión, una trama “de hierro” de carácter policiaco dirige todo el discurso, sin dejar espacios amplios para los apartes surrealistas y abstractos del cineasta, y sobre todo, que la perspectiva subjetiva, e íntima que presidía sus films precedentes – particularmente *Las manos en los bolsillos* y *En el nombre del padre*–, da paso a un planteamiento más distanciado y objetivo –que bascula entre los puntos de vista del investigador honesto, y del verdadero monstruo (Volonté)–, y que bebe de los mimbres del *thriller*.

El contexto político italiano:

En 1969, comienza en Italia la etapa denominada *Strategia della tensione* (estrategia de la tensión). Un periodo de violencia notable que se salda con numerosos atentados mortales, organizados por la extrema derecha en connivencia con algunos aparatos del Estado. El objetivo consiste en culpabilizar a la izquierda política de la situación de caos (las Brigadas Rojas estaban comenzando su actividad terrorista), con la intención de provocar la declaración de un estado de excepción que haga bascular el sistema de libertades. Por su parte, la actividad de los grupos de izquierda aumenta exponencialmente, generando una polarización general de la sociedad. Una división que se corresponde además, no solo con la brecha de clase, sino también generacional. La represión de las protestas sociales de los estudiantes y de los obreros (son frecuentes las ocupaciones de fábricas) se recrudece. Un caso especialmente traumático, en este sentido, fue la muerte oficialmente accidental del anarquista Giuseppe Pinelli, que cayó desde una ventana de la comisaria de Milán durante un interrogatorio. Bellocchio fue uno de los cientos de firmantes de un manifiesto contra Luigi Calabresi, inspector

acusado de torturas y responsable de dicho interrogatorio, publicado en el semanario *L'Espresso* en 1971.

Análisis narrativo del film:

Prólogo: Secuencia 0: manifestación y elecciones:

La acción del film se sitúa precisamente en Milán y comienza con una serie de imágenes de manifestaciones y carreras, que tienen la total apariencia de ser de carácter documental y estar rodadas en 16 milímetros. Previamente, junto al Castelo milanés hemos asistido a una manifestación populista, cuyo lenguaje, pese a los eufemismos, delata a los partidarios de la extrema derecha, provistos de banderas nacionales, y dispuestos a combatir el comunismo “*desde una posición más eficaz*”²⁸³.

Durante los créditos, en un planteamiento caótico intencionado, de montaje y de calidades de imagen variadas (grano, encuadres movidos, color, blanco y negro sucio), asistimos a las cargas policiales, los gases lacrimógenos, etc. La situación de tensión y polarización real, en el sentido de que muchas de las imágenes –no todas– son reales, ya está descrita a partir de la filmación real por Bellocchio de la reacción a los funerales de Giacomo Feltrinelli y del ambiente de las elecciones legislativas de 1972. La música tensa y de escalas miméticas ascendentes de Nicola Piovani marca el ritmo, recordando claramente al típico sonido de Ennio Morricone²⁸⁴.

El siguiente episodio que detona la acción –tras el plano desde el coche que nos sitúa en periodo electoral mostrando todas las opciones de voto a través de las pancartas– es el atentado con piedras y cócteles *molotov* de un grupo de radicales comunistas contra la sede del periódico *Il Giornale*.

Si bien el contexto muestra la existencia del conflicto constante, en un nivel puramente narrativo, el ataque contra el periódico funciona como la espoleta que acciona dos de las tres líneas dramáticas del film, pues lo expuesto anteriormente simplemente ha situado al espectador en el ambiente general. Estas dos líneas son la política y la periodística. La tercera –la policiaca– comenzará a partir del momento en

²⁸³ M. BELLOCCHIO, *Sbatti il mostro in prima pagina*, Italia-France, Jupiter Generale Cinematografica-UTI Produzioni Associate-Labrador Films, 1972.

²⁸⁴ Las fuentes asignan, según los casos, la composición musical a Morricone, a Piovani o a ambos.

que es hallado el cadáver de la adolescente Maria Grazia. Las tres se entremezclan dando como resultado un conjunto orgánico que describe las relaciones de poder y dominación entre instituciones y sociedad.

Quizá no es casual que el periodismo amarillo –*giallo* en italiano– describa también un subgénero cinematográfico muy de moda en esa época, que hace referencia a una tipología de terror fantástico o terror policiaco de signo efectista, que se emparenta, puntualmente en la estética y la estructura, con el *thriller* político que hemos descrito, y con su variante *exploitation*: el *poliziottesco* que se produjo a destajo en los primeros setenta, y que abunda en el sensacionalismo y la violencia de mafia y policía, incurriendo limitadamente en cuestiones políticas, no exentas de ambigüedad ideológica.

Noticia de una violación en primera página ofrece un manual para el periodista deshonesto y ávido de carnaza que, sin entrar en sutilezas, cataloga uno por uno todos los tópicos de la falta de ética periodística tantas veces planteados por el cine estadounidense²⁸⁵. A nivel de simple libelo, sin entrar todavía en implicaciones políticas, el editor Bizanti (Volonté), exprime la realidad para encontrar el ángulo del que sacar más provecho y si no es posible utilizarla, la modifica, o se la inventa, para llegar a tal fin. Este personaje, con un defecto en el habla que le impide pronunciar las erres, lo que apuntala su carácter grotesco –Volonté, necesariamente excesivo como siempre, se come la pantalla– viene a ser el cruce perfecto entre el periodista cínico de los films americanos citados a pie de página, el canalla con encanto de la *commedia all'italiana*, y retrato de despiadado burgués con trasfondo fascista que funciona permanentemente en el subgénero en que nos encontramos. El personaje lo asume sin inmutarse, identificándose además de modo absoluto y personalista con el periódico: “De acuerdo, yo, Il Giornale, provocamos. La realidad no la contamos objetivamente, pero, ¿qué es la objetividad, Roveda? (...). Crees en el periodista como un observador imparcial. Pues yo te digo que este observador imparcial me da pena. Debemos ser protagonistas, no observadores”²⁸⁶.

El catálogo de manipulaciones informativas va aumentando progresivamente de intensidad y de gravedad, en relación no solo con la intención de aumentar la tirada –lo

²⁸⁵ Por citar los ejemplos más populares: las tres primeras versiones de la obra de Ben Hecht y Charles MacArthur: la homónima *Un gran reportaje* (*The Front Page*, Lewis Milestone, 1931); *Luna nueva* (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1941); *Primera Plana* (*The Front Page*, Billy Wilder, 1974), o de este último director *El gran carnaval* (*Ace in the Hole / The Big Carnival*, 1951).

²⁸⁶ M. BELLOCCHIO (1972), *op cit.*

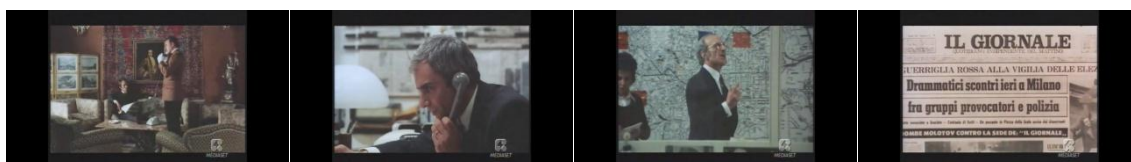
que resulta anecdótico en este caso—, sino con el objeto de defender unos intereses políticos y económicos concretos, y de destruir al oponente. En el sentido de las palabras del personaje, el diario no solo desarrolla un periodismo político informativo, ni siquiera como es evidente, interactúa en la escena política a través de su actividad mediática como cualquier periódico, sino que pretende protagonizar la escena política convirtiéndose en el agente que crea la realidad –inventada– y cuyo paso siguiente es convertirse el mismo en noticia.

Secuencia 1: El atentado contra el periódico:

FIGURA 1:



Los radicales comunistas atacan la sede del periódico con cócteles *molotov*. La prioridad antes de apagar el incendio es sacar las fotografías, lo que revela la escala de intereses en un primer nivel periodístico. La relación entre la policía (la administración de seguridad) y el periódico es estrecha tanto en lo referido a compartir información, como a nivel político [Fotograma 3].



El propietario del periódico [Fotograma 4] millonario de la Democracia Cristiana con mayordomo, acuerda con Bizanti [Fotograma 5] la estrategia de publicación, en grande y con tono incendiario. Ambos se congratulan del atentado. El director del diario [Fotograma 6], cuyo poder es en la práctica escaso, dicta un editorial demagógico que razonablemente apela a la libertad de prensa, pero que aprovecha para enredar el papel del histórico del fascismo –falso– con la actividad comunista actual: “*Ni siquiera las escuadras de Mussolini y Farinacci se atrevieron a atacar (...) al supremo valor de la libertad de prensa*”²⁸⁷. El titular resultante [Fotograma 7] vincula toda la tensión a la actividad “roja” y presenta al periódico como una sencilla víctima.

En la primera secuencia, asistimos a la primera lección de mala praxis informativa, pues el carácter de acumulación proporciona un sentido pedagógico al film,

²⁸⁷ M. BELLOCCHIO (1972), *op cit.*

como si su condición fuese el de una derivación comercial del cine militante. La reacción del periódico al ataque de los radicales que incendian la redacción, es insólita dentro de la lógica que impondría la honradez. No porque se hagan un eco exagerado del hecho en la portada, como pretende apuntar el diálogo telefónico entre Bizanti (Volonté) y el propietario del diario (John Steiner), cosa que entra dentro de lo razonable –el atentado es bastante salvaje y puede calificarse perfectamente de terrorista, aunque uno de los trabajadores responda a los manifestantes con disparos–, sino porque todo el proceso con el que se sigue la noticia se dirige a obtener una conclusión establecida previamente. Los propios responsables del diario se alegran del incidente, ya que les coloca en bandeja la posibilidad de atacar a la izquierda. [Ver **Figura 1**]

La mecánica del desarrollo de los acontecimientos descritos, se corresponde con el comportamiento de la extrema derecha política y mediática en la realidad, dentro del marco de la citada *strategia della tensione*, aprovechando la violencia para responsabilizar al Partido Comunista Italiano –con serias aspiraciones de alcanzar el poder democráticamente– y desestabilizarlo.

La secuencia describe el funcionamiento habitual del diario, en el marco de la tensión política y más allá del sensacionalismo, y se convierte en un breve ensayo de la trama principal del film, que se abre en a continuación, a partir de la muerte de la joven.

El primer acto: el planteamiento político y el criminal:

Las dos escenas anteriores (la manifestación y el asalto al periódico) funcionan como un prólogo a dos niveles. Primero, situando al espectador en el contexto político; y segundo, dando a conocer la rutina y el proceder del periódico y de sus responsables en ese contexto. Será a partir de las secuencias 2 y 3, cuando se active la tercera trama, la policiaca, portadora del eje argumental en que soportar las otras dos.

Secuencia 2 y 3: El coche amarillo y la escena del crimen.

El primer segmento del film se abre con la imagen –incomprensible en este punto– de un coche amarillo, el mítico Seat 600, avanzando a toda velocidad por un atasco (saltándose señales y circulando por la acera). La puesta en escena reencuadra en

zoom mimetizando el avance a trompicones del propio coche. La secuencia siguiente comienza con el rostro de una adolescente muerta: un plano corto, de gran efecto por su contenido y por la quietud en contraste con el dinámico plano anterior desde dentro del coche. Sólo más adelante, y gracias a un *flashback*, comprenderemos que entre la escena del automóvil y la del levantamiento del cadáver, media una gran elipsis que abarca todo el desarrollo del crimen.

Un plano largo con grúa se eleva sobre el cadáver y la policía para mostrar la llegada de los periodistas. El reportero Roveda (Fabio Garriba), se acerca al cuerpo con el fotógrafo, que se apresura a retratar el cadáver antes de nada. Una idea, y un plano, que riman con la rutina del periódico, como se ha visto en el prólogo. A Bellocchio le bastan cuatro planos para resolver la secuencia, en la que se imbrican ya el planteamiento de la trama criminal y el de la periodística. El *flash* de la cámara de fotos iluminando el rostro de la víctima se convierte en la metáfora del desarrollo del film: el foco político y periodístico puesto en un crimen común. [Ver **Figura 2**].

FIGURA 2:



Primer plano fijo del rostro de la adolescente asesinada [Fotograma 1]. Plano largo que comienza y acaba en el mismo punto, mostrando la llegada de los periodistas [Fotograma 2]. El periodista Roveda pregunta a la policía si la víctima ha sido violada. [Fotograma 3]. El *flash* de la cámara de fotos ilumina la cara de la chica [Fotograma 4].

Secuencias 4 y 5: la puesta en marcha de la farsa periodística.

Las siguientes secuencias muestran progresivamente la germinación de la farsa periodística y política que se genera a partir del crimen. El inicio, como veíamos [en la cuarta imagen de la **Figura 2**] parte del foco de atención puesto sobre el suceso. El consejo de la redacción debate sobre los posibles titulares del periódico en relación a la violencia política. Bellocchio muestra la ronda mediante una panorámica circular de 360°, las ideas de los colaboradores reflejan una vez más la tendencia sensacionalista del diario, apuntalando la descripción de la primera secuencia. La reiteración del diálogo sobre la actitud fría y cínica de sus integrantes es intensa: los comentarios sobre

el crimen son frívolos (se habla con ironía de pornografía y de realizar un reportaje sobre el aumento de delitos sexuales).

Así mismo se apuntala la preocupación –está seria y dicha por uno de los miembros del consejo en segundo plano– de atender a los intereses empresariales de manera primordial, sugiriendo evitar la publicidad de una compañía aérea en el mismo espacio de noticias que la reseña de un accidente de avión en Palermo. Al debatir la crónica de sucesos, la redacción se hace eco del asesinato y la violación de la joven, acordando que el periodista Roveda (Fabio Garroni) se haga cargo de la noticia, bajo estricta supervisión por ser novato.

La siguiente secuencia muestra una entrevista entre Bizanti (Volonté) y Roveda (Fabio Garroni). El veterano periodista utiliza un cínico tono de pedagogía para amonestar al novato sobre la forma de llevar a cabo su función. La simplificación del editor sirve para insistir sobre la visión política y social del periódico. Bizanti habla de la gran tirada del periódico, y de las características de su lector tipo (trabajador, amante del orden, moderado, etc.)²⁸⁸. La posición de Bizanti, frío y superior, recuerda a la de un maestro paternalista, frente a la del empujado y prudente Roveda. Toda la escena, en la que el primero corrige los “fallos” de una noticia del segundo, desmontando la aparente realidad, para modificar la información a su conveniencia, muestran la segunda lección de falta de ética periodística. Con la excusa también paternalista de sosegar a sus lectores, cansados del “caos” que reina en la sociedad italiana, la escena vuelve sobre las malas artes del periódico, y abre la vía de cómo se debe dirigir la noticia de la violación en este sentido, lección dirigida al personaje y al espectador.

La lección incluye la modificación de la noticia sobre un parado que se ha suicidado quemándose. Bizanti irónico, tras recurrir a Umberto Eco para quitarse mérito como analista del lenguaje, elimina todas las connotaciones políticas del artículo. Sustituye el titular original: *“Desesperado gesto de un desocupado. Se quema vivo un padre de cinco hijos”* por *“Dramático suicidio de un inmigrante”*, porque la palabra inmigrante, ya lleva implícito que es *“pobre, parado y padre de cinco hijos”*. Aduciendo que no quiere provocar a su lector tradicional, cansado de que sus hijos se manifiesten por Milán, y sus empleados se movilicen, elimina las provocaciones de la noticia, lo que incluye la transformación del adjetivo *“despedido”* por *“se ha quedado sin trabajo”*. *“No queremos que nuestro lector se sienta responsable de todas las*

²⁸⁸ Unas características que recuerdan notablemente al ciudadano tipo *“honesto, obediente y apolítico”* en que los curas querían convertir a sus alumnos en *En el nombre del padre*.

muertes que hay cada día en el mundo (...), ni convertirle en un neurótico (...), ni romperle las pelotas”²⁸⁹.

La escena del maestro y el discípulo –el primero llega a dictarle al segundo la noticia con tono condescendiente– muestra el sentido inverso de la operación periodística que va a tener lugar durante el film. Antes de rellenar una noticia de sucesos con una connotación política inventada, se asiste a una lección de cómo desnaturalizar un suceso con implicaciones políticas, haciendo desaparecer estas últimas. La escena se plantea talmente como una clase de colegio [Ver **Figura 3**],

FIGURA 3:



La puesta en escena reproduce la dialéctica entre profesor, de pie y señalando sobre un tablón que hace las veces de pizarra, y alumno, que escucha sentado. Bizanti, de pie, es encuadrado con la cámara levemente contrapicada, apuntando su autoridad tanto moral (que no ética), como en jerarquía profesional. Roveda, encuadrado en un plano un poco picado, cabizbajo, atiende a la lección, que es al mismo tiempo una reprimenda, y una corrección moral y profesional.

Bellocchio retorna indirectamente sobre el problema de la “mala educación” como base del problema italiano, como vehículo del sustrato fascista, transmitido por la dialéctica autoritaria entre generaciones de maestros y discípulos, como ocurre en su episodio de *Amore e rabbia* y en *En el nombre del padre*.

Secuencias 6 y 7: El depósito de cadáveres y la familia de la víctima:

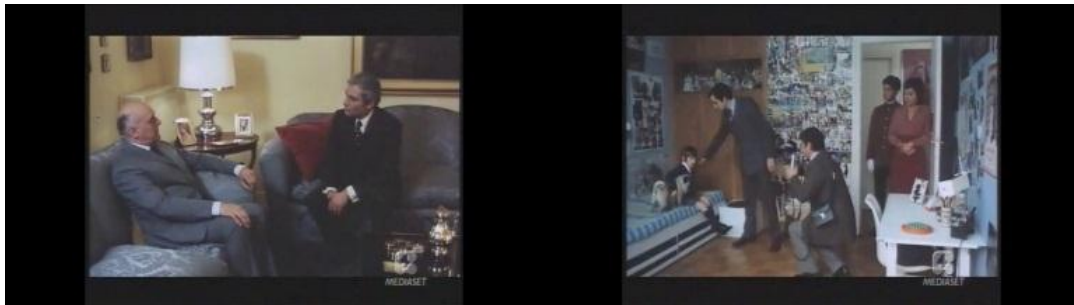
La secuencia 6 retoma de nuevo la trama policiaca, mostrando como el profesor Italo Martino (Gianni Solari) reconoce a su hija en el depósito de cadáveres, seguido por una nube de fotógrafos. La típicamente fría escena de la morgue concluye con un plano desde dentro del cajón donde está el cuerpo. La puerta se cierra dejando el espacio en negro, y encadenando con el titular de *Il Giornale*, que dedica toda la portada al suceso.

²⁸⁹ M. BELLOCCHIO (1972), *op cit.*

Esa frialdad y concisión se corresponde con el proceder ávido del periódico, que informa de que la víctima es hija de alguien importante. La transición simbólica entre las secuencias, como ocurre en este caso relacionando el depósito de cadáveres con el periódico, será una de las constantes de Bellocchio en el film, como fórmula de extraer conclusiones políticas. La muerte y la sordidez que se connotan de la imagen en negro sobre el espacio dónde está el cadáver se relaciona así con el carácter siniestro y, en cierto modo “mortífero” de la publicación.

En la secuencia siguiente, Bizanti (Volonté), Roveda (Fabio Garroni) y su fotógrafo acuden al domicilio de la víctima, una casa burguesa con portero y ascensor. Un larga panorámica muestra el piso, desde la perspectiva de Roveda. Bizanti introduce con pausada cortesía y tono de circunstancia a sus colaboradores. Estos pasan a fotografiar el cuarto de la joven. Bizanti comenta con el profesor Martino, el padre de la muerta, casos de violación anteriores y la castración preventiva como posible solución. Roveda, mostrando que tampoco es inocente, prepara la fotografía del dormitorio de la chica –lleno de fotografías *pop*– con su hermanito pequeño y su perro. [Ver **Figura 4**].

FIGURA 4:



Bizanti charla tranquilamente con el profesor Martino, padre de la chica asesinada, mientras Roveda prepara la fotografía con el niño y el perro, con la madre como testigo, en el dormitorio de la chica.

La escena en correspondencia con la anterior, resulta de una frialdad escalofriante. Los padres de la víctima se comportan con una alienada tranquilidad sorprendente, que resulta casi más rechazable que la esperable ansiedad sensacionalista de los reporteros. La familia colabora en la farsa mediática, aceptando con naturalidad la condimentación de la noticia con unos ingredientes tan efectistas (el cuarto de la niña, su hermanito, el perro), ante la aceptación natural de la madre con el criado detrás, y no abandonan los usos sociales rutinarios, participando de la falsa cortesía de la que hacen gala los periodistas. El desarrollo de la charla y la naturalidad de su comportamiento

ante unas circunstancias tan atroces, resulta casi surrealista, un poso menor que en otros films del autor, pero igualmente presente. La disposición de los personajes muy *buñueliana* [véase la primera imagen de la **Figura 4**], cómo si de un encuentro social entre burgueses se tratase (sentados cómodamente en su sofá y con una conversación de cortesía).

Secuencia 8. Recapitulación.

La secuencia muestra de nuevo al consejo de redacción comentando las novedades sobre el suceso de Maria Grazia, la adolescente muerta. El director Bizanti, dirigiéndose a sus subordinados, exclama: “*Recapitulemos*”, apunte metalingüístico, con el que los autores parecen querer dirigirse directamente al público, avisándoles de que van a repetir la información relativa al crimen de modo condensado, y relacionado con la trama periodística. Un dato que apuntala ostensiblemente el carácter de esquema pedagógico del film.

El editor insiste sobre todos los temas cruentos y sensacionalistas del crimen: la virginidad de la chica violada –su carácter infantil, su entorno escolar, la reacción tremendista del público–, potenciando la publicación de cartas de protesta al director, especialmente la de una niña, que solicita la “*ley de muerte*” para los autores del asesinato, y que Bizanti pide publicar en mayúscula. [La portada resultante, que Bellocchio encadena entre dos secuencias, puede verse en la **figura 5**].

FIGURA 5:



Atendiendo a la imagen, y si se realiza un análisis más periodístico que narrativo, se pueden contemplar como todos los elementos de los que se ha hablado en el consejo de redacción están presentes. La colocación de una fotografía de manifestantes favorables a la pena de muerte, introduce tímidamente –aún no de forma palpablemente concreta– el aspecto político dentro la trama criminal y periodística.

Algunos elementos resultan interesantes en esta breve secuencia. Por un lado, la intromisión de un elemento objetivo para la trama criminal, que flota sobre los detalles frívolos y la carnaza. Lauri (Jacques Herlin), veterano periodista, apunta que pese a la opinión general (de maestros, compañeros...) de que la chica, aparte de virgen, “*era un ángel*”, en el instituto “*ocurría de todo*”. Esta insinuación, pasada por alto por Bizanti, resultará sustancial en la resolución del crimen, de ahí que se revele ya tempranamente para evitar la trampa narrativa de una sorpresa en el desenlace policiaco sin previa conexión narrativa. Esta idea, aporta además un dato interesante sobre la línea editorial del periódico: pese al interés en el sensacionalismo, su contenido ideológico es prioritario: el potencial escandaloso de una historia de sexo en el instituto de la víctima, y su promiscuidad (como luego veremos), se evita en pos de un interés político: preservar la imagen de pureza de una hija de la burguesía, diferenciando claramente a los buenos de los malos, sin ningún matiz que pudiera confundir al “beato” lector de *Il Giornale*.

Por otro lado, la escena muestra una cierta complejidad que singulariza la actitud del periodista Roveda (Fabio Garriba). Su iniciativa de publicar exclusivamente cartas de pésame en la sección correspondiente a la violación le revela como atento discípulo del periodismo amarillo, tratando de demostrar su condición, tras la reprimenda que veíamos en la *secuencia* 5. No obstante, con sus planos de reacción, cuando su sugerencia es superada en morbo por la idea de Bizanti, su actitud nos indica que el periodista tiene dudas al respecto y mantiene los escrúpulos: nunca conseguirá ser tan abyecto en ese sentido como su jefe, aunque lo intente artificialmente.

Precisamente, como si se quisiera intensificar grotescamente su abyección, al final de la escena, Bizanti (Volonté) propone publicar a toda página la carta de esa niña pequeña al diario. La misiva que pide que el asesino sea entregado a los niños y madres del colegio para que reciba su merecido. Un apunte irónico sobre las apasionadas actitudes del público emocionalmente manipulado por los medios, que muestra no solo la descripción del proceder del diario, sino sus efectos en el público. Bizanti se encarga

de adjetivar las palabras de la niña retorciendo aún más la ironía: “*bendita inocencia*” dice a propósito de ellas.

Secuencia 9: La encuesta policial y periodística en el instituto.

Roveda observa dentro de la escuela, como la policía (cuyo representante está caracterizado con una presencia inequívocamente fascista: traje negro, gafas de sol, bigote...) interroga al portero (Massimo Patrone), extraño personaje algo retardado, enterado de todas las idas y venidas de la víctima, y en particular de que un coche amarillo vino a buscarla a la salida el día de su muerte. Roveda trata de interrogar a dos alumnos que le piden dinero a cambio. Cuando él se niega, tras haberles dicho para qué periódico trabaja, estos le llaman fascista. Esta cortísima secuencia, duración que incide en el vertiginoso ritmo de crónica tensa, interrelaciona la trama policiaca con la periodística, presentando nuevos datos, y haciendo aparecer por primera vez al asesino para caracterizarlo tímidamente, mientras muestra los intentos investigadores del periodista, intercalando apuntes políticos en progresión.

Secuencia 10: Rita Zigai y el germen de la politización total del suceso.

Bizanti (Volonté) se entrevista con el periodista Lauri (Jacques Herlin) a propósito de una carta remitida por una mujer, Rita Zigai, al diario, en la que acusa (indirectamente se deduce de la conversación) a un tal Mario Boni de estar implicado en la muerte de la joven.

Rita Zigai (Laura Betti), es uno de los personajes principales del relato, introducido, como se mencionaba al inicio, por Bellocchio y Fofi sobre el guión original de Donati. Su perfil es objeto de una detallada y tremenda descripción previa a su aparición en escena, que narrativamente le confiere una personalidad muy llamativa de cara al espectador: mujer madura, revolucionaria “convertida” después del 68 –lo que es diagnosticado como “patología” por el editor– que frecuenta un grupo de jóvenes *hippies* de izquierdas, relacionada con drogas, y con ganas de vengarse del sospechoso Mario Boni, tras haber sido su amante.

El hallazgo de la carta de esta mujer al diario, (asunto sobre el que Lauri, el redactor-jefe, más prudente y cobarde, pide prudencia), aviva el interés de Bizanti, que

vislumbra ya el enfoque político del asunto. En la misma línea, demostrando la falta de límites de su retorcido cinismo, Bizanti rebaja el tono de los editoriales que piden la pena de muerte para el todavía desconocido asesino: “*puede convertirse en un arma de doble filo*” despertando, una vez aplicada, a los partidarios de su abolición ya que “*los italianos tienen buen corazón*”²⁹⁰. La redacción realiza un peculiar “periodismo de investigación” (bastante frecuente en la realidad) dirigido a demostrar una conclusión política establecida con anterioridad a la propia investigación de los hechos.

Secuencia 11: el desguace.

FIGURA 6:



Además de contextualizar el tipo de radicalismo de izquierda de la época, Bellocchio vuelve a desarrollar el retrato ambiguo de un militante marxista-leninista, cuyo comportamiento como veremos, también está lleno de contradicciones. Sobre la guantera del coche puede verse la foto de Mao Tse-tung.

La poderosa imagen de una grúa elevando un coche amarillo desguazado, visto en una aislada secuencia previa, abre esta escena. [Ver **Figura 6**]. La policía encuentra el coche descrito por el portero del instituto en un desguace. El portero allí presente lo identifica, perdiendo acto seguido los estribos y emprendiéndola a golpes con él. El destrozo del ya machacado auto, montado en un par de planos cortos desde diferentes perspectivas, permite relacionar a su propietario con la izquierda revolucionaria a través de una foto de Mao en el parabrisas inmediatamente roto por el bedel.

Pensando en el metafórico desenlace visual del film (el canal que arrastra la basura), no es descabellado adjudicar una significación simbólica a esta escena, y en concreto al plano del gancho hidráulico y el coche desguazado. El mismo hallazgo de las ruinas del vehículo en un cementerio de automóviles es una elección estética que no puede tomarse por aleatoria. A fin de cuentas, tanto el propietario del coche –tomado individualmente– como los movimientos de izquierdas genéricos son objeto de la

²⁹⁰ M. BELLOCCHIO, (1972), *op. cit.*

manipulación absoluta y del descrédito por parte de las instituciones. Atendiendo simplifícadamente a las dos imágenes, resumen de la primera parte de la secuencia [Ver **Figura 6**], un brazo de hierro mueve el amasijo de hierros inerte, y lo coloca a propósito para que otro brazo, este armado, termine de destruirlo, como si el proceso institucional mecanizado de desarticulación de la izquierda pasase por varias fases estancas, relacionadas precisamente con la combinación entre legalidad-ilegalidad que caracteriza la explicada *strategia della tensione*.

En este punto, la figura del portero enloquecido es fundamental. Su reacción es una solución de guión notable, ya que refleja tres aspectos relacionados con las tres líneas temáticas del film en unos pocos segundos. El primero se refiere a la trama policiaca: la desproporcionada rabia del bedel incide un poco más en su extravagancia y desequilibrio mental, deduciéndose además que su relación con la víctima era más cercana de lo que podría parecer. Así se convierte automáticamente en sospechoso del crimen para el espectador.

El segundo aspecto tiene que ver con la trama periodística: el portero es la representación ideal del italiano medio definido por Bizanti a lo largo del film: un sujeto crédulo y acrítico, cuya reacción populista ante el crimen atroz le lleva a radicalizarse clamando venganza, con lo que su respuesta no deja de ser la cristalización del sentir popular, a partir del caldo de cultivo creado por la prensa sensacionalista.

El tercer aspecto se relaciona con la trama política: el portero –que, ante la inacción policial, destroza el coche ya trastabillado, repleto de fotografías y símbolos marxistas, y previamente desplazado como un títere por un gancho móvil– se convierte de nuevo en un símbolo, esta vez político, que representa al lacayo violento de la burguesía situado en el lumpenproletariado; el brazo de la derecha que termina apretando el gatillo, el elemento de base sustancial –un individuo manipulado que no piensa y solo actúa irracionalmente– en el surgimiento de los movimientos fascistas.

En la misma línea de lo ya expresado, la secuencia concluye con la aparición en escena, mediante una amplia panorámica general, del propio Bizanti (muy elegante y pulcro en contraste con el escenario), que negocia con el comisario de policía retrasar el descubrimiento de las nuevas pistas, para dar tiempo al diario a cocinar la noticia. El policía accede sin ningún problema, revelando de nuevo (tras la secuencia del atentado) la estrecha y poco ética cooperación política que existe entre el periódico y el gobierno.

El escenario lleno de suciedad envuelve a los personajes. La sordidez del ambiente y las formas de la conversación entre Bizanti y el policía, asemejan el

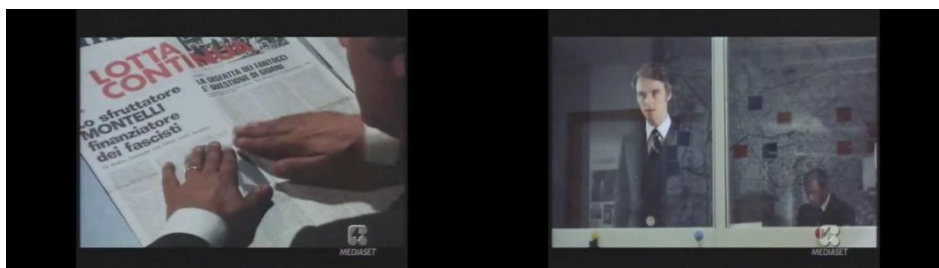
encuentro a una negociación mafiosa y subterránea. Bizanti manipula también a la policía. No solo obtiene tiempo para sus intereses periodísticos y políticos, sino que con su modo de referirse al propietario del coche, Mario Boni, como el “asesino anarquista”²⁹¹, da por sentada su culpabilidad ante el comisario, que lo acepta sin más.

Secuencia 12: el periodismo de la izquierda y el propietario de Il Giornale.

Un hombre (John Steiner) entra en la redacción. Su figura se refleja en el suelo y el *leitmotiv* musical de Piovani, con una cadencia más lenta y más siniestra, irrumpe punteando la tensión. Varios periódicos incluyen en portada la noticia de que el industrial Montelli (Steiner) financia con su fortuna a escuadras fascistas. Los diarios son reales: *Lutta Continua*, diario de extrema izquierda relacionado con un grupo político homónimo turinés, e *Il Manifesto*, periódico comunista pero independiente; ambos nacidos en 1969.

La descripción del personaje abunda sobre su retrato inicial a partir de la puesta en escena. Cómo ocurre con el personaje de Rita Zigai (Laura Betti), su perfil se adjetiva antes de que aparezca en la escena, creando una expectación previa a partir de los rectores de prensa que le caracterizan como un fascista. La disposición visual posterior lo reafirma, a partir de la confusión de su figura disipada en el reflejo de la propia redacción, con lo que las connotaciones que lo acompañan, es decir la sospecha de su adscripción a la extrema derecha, se combinan con la naturaleza del periódico. Es esta una relación simbólica reconstruida simplemente por la elección del encuadre con que se presenta al personaje. [Ver **Figura 7**].

FIGURA 7:



Tras dedicarle un plano a estos periódicos, que Bizanti estudia atentamente, se muestra un plano de Montelli (John Steiner), el propietario del periódico *Il Giornale*, que observa tras un cristal.

²⁹¹ M. BELLOCCHIO, (1972), *op. cit.*

La conversación entre este personaje, Montelli (editor y propietario del periódico), y Bizanti se desarrolla de modo directo y sin eufemismos ni disimulos, sirviendo de unión explícita de las tres tramas temáticas del film, y resultando la espoleta narrativa para que se desarrolle el perverso plan de Bizanti. A lo largo de la charla se condensan los principales elementos de cada trama: en el aspecto político, la izquierda presiona al periódico y las elecciones se aproximan; en el aspecto periodístico, es necesario contratacar, frenando la exclusiva de los diarios izquierdistas; en el aspecto policiaco, el caso de la adolescente puede convertirse en el suceso, que disimuladamente resuelva las dos cuestiones anteriores. Bizanti pide permiso a su dueño, para comenzar la operación, y este se lo da.

Por otro lado, la secuencia aporta una connotación realista especialmente interesante. La intención de los autores del film de referirse a una realidad concreta resulta evidente, pero las alusiones precisas a esa realidad (nombres de periódicos reales con noticias de ficción) nunca son tan directas como en este punto. La presencia de periódicos de tendencia opuesta que existen en la realidad, hace sin duda pensar que *Il Giornale* hace referencia a un periódico concreto que existe de verdad. Del mismo modo, cuando Bizanti resume a su jefe la estrategia electoral previa seguida por el diario, cita de pasada un caso real, y dos casos ficticios, como parte de un todo continuo. El caso real es la muerte de Giacomo Feltrinelli, editor de izquierdas de gran influencia, que fue encontrado electrocutado en las cercanías de Milán en 1972, sin que las circunstancias de su muerte o sus conexiones con el terrorismo quedasen claras.

La mezcla de este hecho de la realidad, con la acción del prólogo (el atentado contra la sede del periódico) y el caso central de la chica, aparte de revelar la inmediatez del film respecto a la realidad, muestra una intención clara de ir más allá de la metáfora para referirse a elementos concretos del contexto político italiano, como explicaba el co-guionista Goffredo Fofi, citado en la introducción, con respecto al caso Valpreda.

La escena, algo enfática y sin sutilezas, pone al descubierto explícitamente el mecanismo de acción de Bizanti y del periódico: encontrar a un “*monstruo*” que sirva a la vez de asesino y de referente político de la izquierda, y “*armar el caso*” –dice Bizanti– a partir de ese dato. Montelli da su aprobación al plan e indica: “*nuestros amigos estarán contentos (...) lo importante para ellos es que la tensión no decaiga*”²⁹², en referencia clara a la *strategia della tensione*, y evidenciando –por si todo lo mostrado

²⁹² M. BELLOCCHIO, (1972), *op. cit.*

anteriormente no es suficiente— que actúan al servicio de la extrema derecha política y de los intereses electorales de la Democracia Cristiana.

El segundo acto: la trampa política y policial.

Secuencias 13, 14, 15, 16 y 17: Rita Zigai.

En estas secuencias hace su aparición el fascinante personaje de Rita Zigai (Laura Betti), ya introducido anteriormente en el diálogo. No es de extrañar dadas sus características (una loca excluida y extrema) que fuese el aspecto del film que más interés le suscitase a Bellocchio.

A lo largo de la escena se desarrolla una conversación unitaria que tiene lugar en diferentes espacios, separados por elipsis temporales pero no narrativas. Bizanti se presenta en casa de Rita para conseguir la información que le lleve hasta su amante, Mario Boni, el sospechoso del crimen. El cínico periodista rápidamente toma la medida del perfil que tiene ante sí: una profesora madura, algo desequilibrada, solitaria, melancólica, revolucionaria y amante de un joven contestatario que en el fondo la desprecia. Esta descripción antecede a la aparición de Bizanti, aunque su perspectiva y la del espectador sobre el nuevo personaje rápidamente quedan identificadas. [Ver **Figura 8**].

FIGURA 8:



Los muñecos desnudos sugieren un entorno algo siniestro y perturbador, además de introducir el tono de extrañamiento surrealista tan caro a Bellocchio. El poster del Che junto a la mesa, caracteriza política y socialmente a Rita Zigai, una solterona triste y bohemia, un personaje auténticamente marginal. En el fotograma 3, oye el timbre y levanta la cabeza, de entre sus papeles desordenados, esperanzada porque cree que vuelve Mario, el joven amante que la deja tirada cada dos por tres.

El plano largo empleado por Bellocchio rastrea el espacio antes de presentar a Rita, definiendo su carácter de antemano. La cámara recorre la casa, humilde y caótica, llena de libros, papeles desordenados, un póster de Che Guevara o muñecos infantiles desnudos. Una vez que Rita aparece en el encuadre, el mismo plano alterna el seguimiento de la mujer –que lee una carta de la joven asesinada dirigida a su amante–, con el de los objetos de su apartamento, al son del tango “Volver”, cantado por Carlos Gardel. Todos los elementos describen el espacio habitado por una mujer de emocionalidad frágil: el decorado, la ambientación musical, el grotesco vestuario, el monólogo de Rita, que habla sola, insultando a la chica muerta (que en definitiva le ha robado “el amor” de Mario Boni).

La llegada de Bizanti provoca una agresiva reacción de la mujer, pero éste finge comprensión y complicidad, ganándose poco a poco su confianza; la lleva a tomar algo y pasea con ella en su coche, simulando seducirla, hasta que ella termina confesándole toda su patética historia, incluyendo lo que el periodista había ido a buscar.

Rita podría ser perfectamente un trasunto de la Cabiria *felliniana*²⁹³, hasta el punto de que la relación narrativa entre Bizanti y Rita condensa en unas pocas secuencias la trama argumental del film de Fellini: una mujer solitaria, ilusa, romántica e ingenua, se cree todas las bellas y cálidas palabras de Bizanti, pensando que este tiene un sincero interés en ella. Bizanti obtiene inicialmente la confesión de autoría de la carta enviada al periódico (firmada solo con sus iniciales), con tan solo adular la personalidad de la mujer. Progresivamente, el ávido editor consigue enterarse de que Rita fue la amante del sospechoso Mario Boni, que la abandonó por la guapa colegiala Maria Grazia, pese a lo cual sigue acudiendo regularmente a su casa en busca de dinero y de un lugar para dormir.

FIGURA 9:



²⁹³ Papel interpretado por Giulietta Masina en *Las noches de Cabiria* (*Le notte di Cabiria*, Federico Fellini, 1956).

El planteamiento visual de la escena es de una frialdad ansiosa. El espectador reconoce claramente al agresor y a la presa. Rita siempre es mostrada como una mujer débil e indefensa, en planos picados y cerrados, muy opresivos y contrastados lumínicamente, desde la perspectiva, de un altivo, pero “encantador” y “comprensivo” Bizanti [Ver **Figura 9**].

El cambio de espacio (de la casa al bar) se produce bruscamente. En una conversación que se muestra más directa y confiada, ahora aparentemente entre iguales [Ver **Figura 10**], Bizanti, retorcida pero probablemente con sinceridad, tiene un extraño momento de confesión personal, que enriquece su personaje, frente al grotesco periodista manipulador y maniqueamente negativo que hemos visto hasta el momento. El periodista explica sus razones –calculadas y pragmáticas– cuando Rita le dice que *“trabaja en un periódico de mierda”*. *“Prefiero trabajar en un periódico de mierda que ser como otros colegas medio revolucionarios y medio imbéciles, salvando mi alma para morder la mano que me da de comer”*²⁹⁴, responde Bizanti, que reconoce sin ningún problema la catadura política y moral de su empresa. El personaje deja entrever así sus razones, la motivación psicológica, pragmáticamente coherente de su forma de proceder. No obstante, esa “sinceridad” responde al objetivo de la manipulación. Rita se siente progresivamente fascinada por su personalidad, y comienza a hablar.

FIGURA 10



La siguiente escena en continuidad muestra mediante dos dinámicos planos sobre *travelling* a Rita y Bizanti dirigiéndose hacia el coche. El entorno está poblado por *hippies* revolucionarios y drogadictos que piden limosna. Bizanti hace gala de su simpatía de burgués con diversas ironías políticas, que apuntalan la confianza e incluso el cariño que la abandonada y enamoradiza Rita empieza a sentir por él.

La progresión explica la elipsis funcional que se ha producido entre esta escena y la siguiente. Ya en el coche es Rita, que se siente feliz y cómoda junto a Bizanti, la

²⁹⁴ M. BELLOCCHIO (1972), *op. cit.*

que confiesa ampliamente sus sentimientos, su relación con Mario Boni y el papel jugado por la víctima Maria Grazia.

La escena desarrollada en planos y contraplanos cercanos, oscuros pero con cierta calidez patética, se asientan en el recital interpretativo del frío pero desgarrador relato de Rita: su inseguridad por su edad, su amor por el irreverente Mario que se burla de ella por “*decadente*”, y sus celos y rabia hacia la chica Maria Grazia y hacia los compañeros políticos del chico.

Una leve música melancólica acompaña la desgraciada historia de Rita, que se desnuda emocionalmente ante Bizanti. La incomodidad del espectador, su “vergüenza ajena” ante la actitud de Rita nace del propio patetismo del personaje, pero se refuerza hasta el límite, al conocer la intención real de Bizanti, oculta en su aparente comprensión, y en sus gestos de cariño. Bizanti, con sus caricias finales en el rostro de Rita, parece acompasar y acompañar, casi en un gesto reflejo y mecánico, la conclusión de la historia, con el dato máspreciado para el periodista: el paradero actual de Boni y lo que hizo el día del crimen. En este sentido, junto a su sentido político, el film no se aparta de la trama policiaca: la revelación de Rita, sensacional para el periodista, pone en serios apuros a Boni, que ese día acudió a ella tras discutir con la víctima. [Ver **Figura 11**].

FIGURA 11:



Una vez que se conoce la información tras la confesión de Rita (Laura Betti), Bellocchio identifica la voluntad saciada del periodista con un corte simple de la secuencia. No hay cierre de la escena que defina la relación entre Rita y Bizanti porque esta realmente es una ficción. Una vez que Rita comenta que Boni probablemente pasará la noche en su casa, el plano da paso a la escena siguiente.

En ella, Rita entra en casa tras encontrarse con los colegas de Boni pegando carteles políticos, y posteriormente con éste en la escalera. Es la primera aparición de Mario Boni (Corrado Solari), que se muestra agresivo y despreciativo empujando a Rita

cuando esta le pide que se quede con ella. Definitivamente Rita es una Cabiria que no tiene suerte con los hombres.

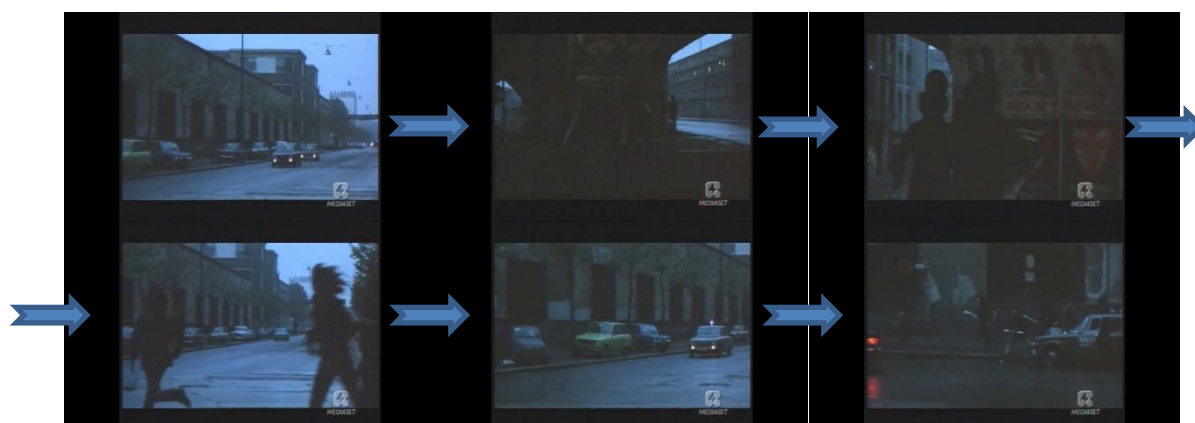
Secuencia 18: Pegada de carteles y arresto.

Mario Boni y sus camaradas aprovechan la madrugada para pegar carteles de propaganda revolucionaria, a poder ser tapando la publicidad electoral de la Democracia Cristiana. Un coche de policía para junto a ellos y arresta por la fuerza a Boni ante la presencia del fotógrafo de *Il Giornale*, surgido de la nada. [Ver **Figura 12**].

FIGURA 12:



FIGURA 13 (Plano único):



La escena funciona como el cierre de un microrrelato dentro del conjunto, que se inicia con la visita de Bizanti (Volonté) a Rita Zigai (Laura Betti) y culmina con el arresto de Boni, después de que el editor obtenga la información necesaria y conduzca a la policía hasta él. Es toda la narración de la trampa, resumida en un largo plano [Ver **Figura 13**] que muestra dos coches –presumiblemente del periódico– llegando hasta el puente donde están los chicos pegando carteles, para a continuación centrarse en la

labor de estos seguidos por una panorámica; viéndose acto seguido la llegada de un coche de la policía que da la alarma y atrapa al sospechoso.

El juego circular que hace la cámara (del coche 1 al puente y del puente al coche 2) –cuya continuidad es estropeada por un inserto algo torpe de acercamiento sobre la acción, no muy ajustado en *raccord*– simboliza en cualquier caso, incluso añadiendo esa transición entre planos tan descuidada, el juego sucio del gato y del ratón que la autoridad y la prensa han preparado para Boni, Rita y su entorno político.

Secuencia 20: La tirada del diario y el centro físico de la película.

Bizanti, orgulloso y satisfecho, llega a la redacción con la exclusiva de la madrugada. Todo está preparado para cambiar la primera plana. La narración es casi documental, se muestra con cierto mimo tenso el trabajo artesanal de componer la imprenta, sacar la primera tirada, tomar las fotografías, etc.

Es un breve apunte de precisión profesional, que en el fondo conduce a pensar en el realismo con el que se glosa la actividad periodística, al margen ya de su aderezo político. Bellocchio, admirador y estudioso de Robert Bresson, recicla por momentos la pureza detallista de este en el relato de un proceder profesional, ya sea el carterista de *Pickpocket*²⁹⁵, o el prisionero trabajando en un túnel de *Un condenado a muerte se ha escapado*²⁹⁶.

FIGURA 14:



²⁹⁵ *Pickpocket* (id., Robert Bresson, 1959).

²⁹⁶ *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956).

Todas las acciones: la composición, el entintado, la prensa del papel, se realizan en presencia de Bizanti, expectativo en el mismo plano. Su correspondencia entre el procedimiento periodístico y su figura le identifican una vez más con el periódico, y por extensión con el desarrollo de una estrategia política. [Ver **Figura 14**].

Al verse por primera vez la portada [Antepenúltima imagen de la **Figura 14**], que apunta a que el asesino de la adolescente es un extremista de izquierda –con su foto– se produce el punto de inflexión exacto del film, tanto en significación narrativa como en tiempo real de proyección. Esa portada simboliza, definitivamente, la unión, ya insoluble, de las tres tramas (periodística, policiaca y política) que hasta este punto eran mostradas alternadamente.

En el plano siguiente, [Penúltima imagen de la **Figura 14**], en que se ve el accionamiento de la rotativa, se da el disparo de salida para el nuevo proceso público contra la izquierda, por parte de prensa y autoridades. Tras varios planos de la rotativa, cuya velocidad termina emborronando la pantalla, la relación con los símbolos tradicionales del fascismo y del futurismo parecen inequívocos (la velocidad, la máquina, el engranaje que comienza a andar...). Bellocchio, elevando la tensión, rubrica la idea con un dinámico *travelling* lateral que sigue a un Bizanti feliz, caminando casi heroico, entre sus máquinas, mientras el tema principal de la banda sonora suena con gran intensidad. [Última imagen de la **Figura 14**].

Secuencia 21: El interrogatorio (y la paliza) a Mario Boni en comisaria:

Los métodos policiales, poco ortodoxos, puestos en práctica en el interrogatorio, están básicamente dirigidos a calificar políticamente a la policía. Su proceder es literalmente fascista. Apenas obtienen información concreta del detenido, pero se muestran absurdamente implacables en mantener unas “formas” (se le dice al detenido que no gesticule, se le insulta y se le provoca) y unos prejuicios políticos y sociales (se desprecia su militancia, y se le acusa por ella, más que por el crimen), más dirigidos a obtener la respuesta que quieren oír, que a encontrar la verdad.

Boni revela conocer a Maria Grazia, la chica muerta, y se queda sorprendido ante la insistencia del comisario en la virginidad de la víctima. Este, desgañitándose,

parece sostener un dogma de fe. “¡Era una santa! ¡Una santa!”²⁹⁷, grita, mientras le llama asqueroso y da por sentado, que él es el violador y asesino.

La escena, rodada en planos cerrados y opresivos, por su distancia con respecto a los personajes y por su uso de la luz, tiene la intención de plantear un comportamiento político violento, voluntad que prima sobre la de proporcionar más pistas sobre la investigación al espectador. Cada vez que el chico sufre una agresión, se apaga la luz del despacho. Los gritos de dolor en negro intensifican esa sensación de violencia como expresión estética, pero temáticamente, acercan el proceder de la autoridad al de cualquier dictadura de la época. Entre otras cosas porque esa violencia ni siquiera responde a una estrategia impersonal para hallar la verdad (inaceptable pero despolitizada), si no a un exabrupto personalizado en dos “bestias” (el comisario y su adjunto, brazo armado de una ideología muy concreta), que han perdido los papeles, y que claramente disfrutan con esa parte de su trabajo.

La escena se abre precisamente con la estancia en negro y el rostro de Boni apenas iluminado. El ruido de los golpes rima con brusquedad con el final de la tonada de marcha militar de la música en la escena anterior: la rotativa a toda máquina y la paliza a un comunista no dejan de ser piezas del mismo engranaje parece querer decirnos el autor, anticipando el discurso y el planteamiento visual de *Marcha triunfal*.

En el mismo sentido, cuando Mario Boni intenta escapar del despacho en una tentativa vana –plano de gran violencia y realismo–, descubrimos a Lauri, el periodista de *Il Giornale* detrás de la puerta, en un apunte retórico –que no será el último– sobre la estrecha colaboración que se produce entre ambos.

Secuencia 22: Rita Zigai pide cuentas a Bizanti en la redacción:

Una despechada Rita Zigai (Laura Betti), consciente de que ha sido engañada por Bizanti (Volonté), entra en la redacción montando un escándalo, vestida de negro y con gafas oscuras, como si fuese una vieja gloria del teatro venida a menos que tiene su ocasión de lucimiento. Bellocchio así lo filma con distancia general, pero con un *travelling* lateral de seguimiento, que frena o avanza en función de sí lo hace Laura Betti, lo que aporta una gran sensación de realidad, como si la cámara tuviera que

²⁹⁷ M. BELLOCCHIO (1972), *op. cit.*

adivinar o improvisar lo que va a hacer la actriz, de por si inestable e inesgura. [Ver **Figura 15**]:

FIGURA 15:



Al igual que en la secuencia anterior, resulta inevitable pensar en Fellini cuando este personaje hace su aparición. En su físico, incluso su peinado rubio con coleta, en su rabia patética, Rita Zigai vuelve a ser Cabiria. Su personaje está ahora ya dispuesto a descargar su ira sobre los que se han aprovechado, pero es tan ingenuo y voluble, que va a volver a caer en la misma trampa.

FIGURA 16:

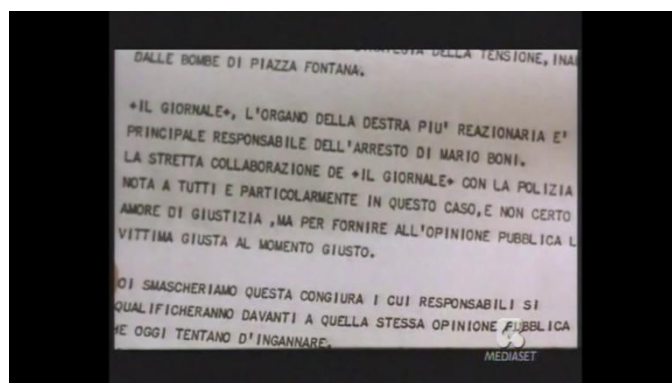


Bizanti accede a que pase a su despacho. La escena es cruel con el personaje de Rita. Bizanti ya no finge, la trata con frialdad, de usted y con altivez. Ella está enfadada pero le tutea y apela a la teórica confianza lograda el día anterior. Bizanti la amenaza con enviarla a la cárcel por cómplice, actuando él de testigo, y la hace confesar de nuevo, haciéndole creer que tiene en su poder el diario de la víctima, al leerle una falsa declaración de Mario Boni en que la humilla brutalmente. [Ver **Figura 16**].

Bizanti emplea de nuevo una táctica de manipulación psicológica. Tras mostrarse frío y despiadado, apacigua a Rita con calidez, presionándola para llevarla a su terreno. Los encuadres son progresivamente más cerrados. Bellocchio juega la baza de la disposición de los personajes: Rita cabizbaja y sentada, y Bizanti incorporado sobre ella.

Secuencias 23, 24 y 25: El teletipo, la rueda de prensa y la noticia preventiva.

FIGURA 17:



Bizanti y su colaborador Lauri, reciben un teletipo bien explícito. La noticia, a la que se dedica un plano detalle [Ver **Figura 17**], aporta una información completa, que resume de forma innecesaria toda la trama del film. En este sencillo párrafo, se relacionan todas las líneas de acción (periodística, policiaca y política). La escena pone por escrito todo lo que hasta ahora hemos visto, sirve de compendio para el espectador, simple y diáfano, y motiva la siguiente idea de Bizanti: mandar a Roveda (el novato) a una rueda de prensa de un grupo de extrema izquierda. Lauri y Bizanti, sonríen grotescamente (su maldad es subrayada en este punto) ante la elección del nuevo como cebo para lograr otra noticia que desacredite a la izquierda; una escena demasiado retórica y explicativa, que fomenta la sensación de simplismo pedagógico que algunos autores achacan a la película.

Roveda acude a la rueda de prensa, en dónde un grupo de militantes, con el periódico *Il Giornale* en mano, hacen público su rechazo de la estrategia política del periódico y de la policía, tachando a Rita Zigai de confidente desacreditada. La intervención de Roveda, provoca su expulsión de sala en medio de un cierto caos a partir del momento en que se le identifica como periodista de *Il Giornale*.

Marco Bellocchio efectúa un cameo como uno de los periodistas que acuden a la conferencia de prensa, arrogándose además el rol, algo histriónico en su expresividad, del único asistente que trata de evitar que se zarandee a Roveda, comprendiendo que se trata de una provocación. [Ver **Figura 18**].

FIGURA 18:



Marco Bellocchio, en su cameo, coge el periódico con la mano izquierda y gesticula escandalizado.

La escena completada con la siguiente secuencia (en que Bizanti y Lauri esperan ansiosos en su despacho con la noticia ya preparada de la agresión de Roveda), plantea desde un punto de vista de progresión en la psicología de Roveda, sus dudas sobre su papel como periodista, su ética profesional y su honestidad personal. Su cambio de perspectiva le hace posicionarse no tanto por el bando opuesto, sino por el lado de la verdad. Pese a que objetivamente ha habido algo de violencia en su trato en la rueda de prensa –lo que por otro lado, atenúa el maniqueísmo de un film mucho más ambiguo de lo que parece en ese sentido–, Roveda lo niega, evitando inconscientemente (pues Bizanti finalmente rompe la maqueta) que su diario publique la noticia ya preparada sobre una desproporcionada agresión. [Ver **Figura 19**].

FIGURA 19:



Secuencia 26, 27 y 28: Manifestación –cine militante- y pistas falsas:

La estrategia política del periódico y la línea narrativa del film funcionan en el mismo sentido ofreciendo acciones aisladas que funcionan como un todo en progresión. Así tras lograr la detención del sospechoso revolucionario Mario Boni, y de intentar infructuosamente provocar la agresión a uno de los redactores del diario, su acción ofensiva se dirige contra el grupo de contestatarios al completo.

En la secuencia 26, un enviado del periódico se cuela en el piso de los colegas de Boni con un maletín de contenido misterioso, mientras estos acuden a una manifestación (secuencia 27). En la siguiente escena, en el marco de una redada policial, capitaneada por el comisario jefe, sabremos que dicho emisario ha escondido armas en su piso.

La primera de las escenas, rodada casi íntegramente desde el interior de un callejón, aporta una sensación *voyeurística* clásica de los films de “espías” que incide sobre el carácter ilegal y mafioso del proceder del periódico, a partir de un recurso más estilístico que temático (pues a fin de cuentas, lo único que ve el espectador en ese momento es a un tipo con gabardina portando un maletín).

La secuencia 27, en la que se desarrolla una manifestación comunista, tiene un interés temático y formal especial. Las imágenes están tomadas de una manifestación real, desarrollada en el perímetro de la prisión de Milán, para reclamar la libertad de los revolucionarios detenidos, que saludan desde sus celdas agitando pañuelos rojos.

Se trata de una curiosa inclusión de cine militante documental –en la misma línea de los trabajos realizados por Bellocchio en 1969– en el seno de un film comercial de ficción, si bien claramente político. Son imágenes casi improvisadas, rodadas sobre la marcha, con cierta dificultad –especialmente en los planos que muestran la cárcel– y con mucho temblor. [Ver **Figura 20**]. Dice precisamente Bellocchio: “Sbatti il mostro in prima pagina es una especie de mezcla entre partes documentales y partes de ficción. Al comienzo del film, para dar el clima de tensión y de provocaciones de este periodo (...). Estas partes documentales según desde mi punto de vista las más interesantes”²⁹⁸.

²⁹⁸ Marco Bellocchio a Jean A. Gili, en GILI, J.A. (1978), p. 38.

FIGURA 20:



Los presos saludan desde las ventanas en el curso de la manifestación. Unas imágenes que retrotraen al film militante de Bellocchio *Paola / Il popolo calabrese ha rialzato la testa* (1969):



El sentido de estos insertos es claramente simbólico en dos direcciones, una narrativa dentro del film, y otra externa. Por un lado, y al igual que sucedía en las escenas del prólogo (cuando se veía una manifestación de la extrema derecha), la trama policiaco-periodística se integra aun más en una realidad política tensa y palpable (existente en la película y fuera de ella). Más concretamente, se apunta indirectamente el conflicto entre dos órdenes sociales (el sistema y sus contrarios) sin diferenciar entre instituciones. De ahí que los elementos del sistema (por ejemplo, los antidisturbios presentes en la manifestación, o la policía que realiza la redada posterior, pero también los medios periodísticos) tengan una relación muy estrecha de cara a un fin, y solo se distingan en su especialización funcional.

En definitiva, la introducción de elementos reales en el seno de una ficción con vocación realista (si bien exagerada), está queriendo advertir al espectador de que dicha ficción está teniendo lugar. Es el elemento definitorio de su carácter de denuncia, como ocurre claramente en algunos de los films de referencia de Costa-Gavras.

Por otro lado, en el terreno del análisis conceptual sobre cine político, la combinación de elementos reales y de ficción es un elemento casi imprescindible (a no ser que se recurra a temáticas simbólicas, o metafóricas). No obstante, resulta llamativo que un film político tan subordinado a una trama policiaca concreta, se inserten elementos de cine informativo militante. Su significado más inmediato, además de

constituir una progresión lógica en la trayectoria de su director, siempre a caballo entre la ficción y el documental habitualmente con contenido político, supone una especie de hibridación entre el cine militante puro y el cine militante de ficción, del que este film es un ejemplo referencial²⁹⁹.

En la escena siguiente, casi en continuidad de tesis con la “guerra fría” entre revolución y contrarrevolución que se plantea con un simbolismo cada vez más evidente, la policía (partícipe de la trampa puesta por el periódico) detiene a los compañeros de Mario Boni, acusados de terrorismo y de posible complicidad en el crimen, tras encontrar armas en su casa.

La escena, tratada de nuevo con un realismo naturalista –que parece hacer de la puesta en escena “descuidada” e intuitiva, si bien eficaz, su bandera (planos generales, movimiento brusco de personajes, etc.)– plantea como elemento primordial el desprecio ideológico de la policía hacia los arrestados. La autoridad, que en principio investiga un crimen común, actúa como un cuerpo de represión política, destrozando todos los elementos de propaganda (posters, libros, imprenta) que encuentran a su paso. [Ver **Figura 21**].

FIGURA 21:



El piso de los revolucionarios (lleno de pintadas ideológicas) es destrozado por la policía durante la redada. Bellocchio dedica un plano a la presencia de varios ejemplares del libro *La Strage di Stato* arrojados al suelo por un policía. Se trata de una obra publicada en 1969, y escrita colectivamente por miembros de la izquierda extraparlamentaria, que establecía la tesis –que la película ilustra en su totalidad– de que los elementos fascistas actuaban con la complicidad del aparato del Estado. En

²⁹⁹ Otro caso de sumo interés, que abunda todavía más en la combinación de elementos de ficción y de realidad, hasta el punto de parecer casi un documental, pese a estar todo reconstruido, es el film *La battaglia di Argel*, de Gillo Pontecorvo, hito fundacional del cine político franco-italiano en los sesenta.

definitiva es un símbolo transparente. Una especie de cita literaria sobre lo que las imágenes están mostrando, por lo que el subrayado resulta aún más reforzado.

FIGURA 22:



La secuencia culmina con una nueva portada del periódico *Il Giornale*, [Ver **Figura 22**], con lo que narrativamente se cierra el círculo de este nuevo capítulo, iniciado con la acción del periodista del maletín. El film plantea su tesis focalizada desde la actividad del periódico, y para ilustrar el resultado, emplea, con habilidad y como resumen, las sucesivas portadas del diario.

Secuencias 29 y 30: El careo entre los detenidos y Rita Zigai:

En la primera de las dos secuencias, la policía enfrenta los testimonios de los camaradas de Boni y de la testigo Rita Zigai. Es una escena de contenido netamente ajustado a la trama policiaca; se pone en cuestión la coartada de Boni en una reunión política, y sale a la luz el diario de la víctima confirmando que la tarde del crimen tenía una cita con el chico. Como todas las escenas en las que aparece la torrencial Laura Betti, se respira un aire de tragedia teatral y de patetismo, que culmina en su poética huida de los periodistas por una escalera del palacio de justicia.

La actitud desequilibrada de la testigo provoca un caos arrabalero en el despacho del juez en que las diferentes partes están a punto de llegar a las manos. Bellocchio parte de un empleo sostenido y fijo del plano-contraplano, para pasar a utilizar una cámara portátil cuando los personajes empiezan a desmelenarse. Es un recurso ya utilizado anteriormente (en la rueda de prensa de la izquierda, o en el violento interrogatorio/paliza de Boni). La Zigai, pues su presencia dramática sugiere –también en el film– esa fórmula reservada a actrices y *prima donnas*, termina explotando en un arrebató histérico, que la califica claramente como desequilibrada. [Ver **Figura 23**].

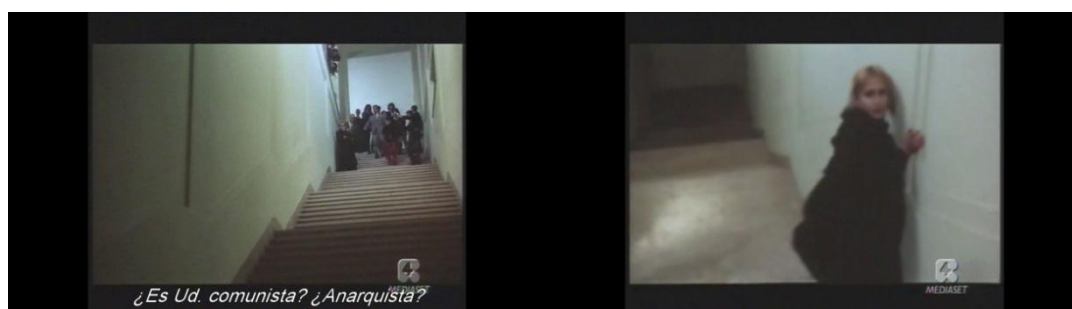
FIGURA 23:



En una ironía consciente, dado el conjunto, la falsa justificación de Rita es que ella es una ciudadana honrada que testifica por justicia y que “*la política no tiene nada que ver*”³⁰⁰. En su caso concreto, más allá de que en general, la política sea el motor y germen de todo el proceso, es una aseveración cierta, ya que sus motivos personales son exclusivamente pasionales. Su militancia política, o su traición a ella, es anecdótica, un añadido folclórico, a su personalidad excesiva de “loca” romántica.

Bellocchio toca puntualmente con este personaje uno de sus temas predilectos, el mundo de la locura y de los seres marginales, y quizá por ello entrega uno de los momentos más tristemente bellos de la película, al mostrar a la desamparada Rita, ataviada de negro y con un abrigo que asemeja una capa, escapando por una gran escalinata, mientras irrumpe el delicado tema de amor (más bien de desconsuelo) de Nicola Piovani. El autor emplea un gran plano general, muy teatral (casi *shakespeariano*³⁰¹), de la mujer, singularizada por su figura y su ropa, con una serie de planos “cámara al hombro” mucho más cerrados, casi desenfocados y temblorosos, que literalmente acosan al personaje. [Ver **Figura 24**].

FIGURA 24:



Zigai acorralada por los periodistas, desciende por la escalera como una diva trágica, en un plano casi operístico (referencia también habitual en un autor que en su madurez ha llegado a trabajar ese género, además de sublimarlo cinematográficamente en *Vincere*, en 2009). Por contraste en la segunda imagen, desenfocada y muy movida, el plano amenaza al aterrorizado personaje.

³⁰⁰ M. BELLOCCHIO (1972), *op. cit.*

³⁰¹ No olvidemos que Bellocchio acaba de poner en escena en Milán *Timón de Atenas* de este autor.

La fórmula estética, netamente teatral, será retomada por Bellocchio con cierta asiduidad en muchas de sus obras posteriores –por ejemplo en *Il gabbiano*, también con Laura Betti–, constituyendo en este caso, un extraño aparte “irreal”, casi onírico, en el seno de una trama tan rítmica y tensa, apegada al pragmatismo y a la denuncia realista.

Secuencia 31: La reconstrucción de la reconstrucción.

La siguiente escena, que muestra la reconstrucción del crimen en su escenario original en presencia de los periodistas, del fiscal y del acusado, tiene una importancia notable por su variedad de lecturas narrativas y simbólicas.

En el plano estrictamente narrativo, sirve de motor explícito para que Roveda (Fabio Garroni), el periodista novato y más iluso de lo esperado, despierte definitivamente, después de charlar con otro periodista, más crítico (y presumiblemente de izquierdas). En el plano político, la escena es la enésima demostración de la manipulación que todos los estamentos del sistema efectúan del proceso, transparentemente explicada para darla bien masticada por las palabras del periodista crítico, dirigidas a Roveda en la diégesis, y al espectador (más sencillo quizá) en el discurso: “*El perfecto culpable (...). Lluvia de votos. La propaganda indirecta es siempre la mejor, ¿no lo sabes?*”³⁰², dice el veterano periodista.

Sin embargo, la escena introduce un enfoque –muy habitual en Bellocchio– que hasta el momento no había aparecido de forma diáfana en el film: la sátira, con tintes surrealistas. La imagen muestra una escena lluviosa, dónde los asistentes cubiertos con paraguas y vestidos con colores oscuros, rodean el coche amarillo, como buitres (en un adjetivo que vale tanto para la avidez periodística amarilla, como para el proceder de la justicia). En el interior del coche, dos policías con chubasqueros de colores vivos, fingen interpretar al agresor y a la víctima forcejeando, hasta salir de él persiguiéndose –en una escena circense planteada con una amplia panorámica– para terminar rodando abrazados junto al lugar del crimen, en dónde se halla una cruz rodeada de flores.

La voz del adjunto del fiscal, relata con un tono teatral y rimbombante, los sucesos, haciendo hincapié en los detalles sexuales más escabrosos, con profusión de expresiones valorativas sin ninguna base probada, y con un lenguaje culto ridículo en relación con el tema: “*¡Entonces buscó un contacto carnal y penetrativo! La víctima*

³⁰² M. BELLOCCHIO (1972), *op. cit.*

pudo salir del coche cuando el agresor le hizo comprender sus repugnantes intenciones lujuriosas con tocamientos lascivos de las partes pudendas (...)”³⁰³. [Ver **Figura 25**].

FIGURA 25:



Es una escena cómica, aunque sea macabra, con una divertida sucesión de detalles provocadores y blasfemos (los policías rebozándose mientras representan una violación encima de la cruz y las flores vestidos literalmente como *clowns*), que retrata sin piedad lo grotesco de la situación, exacerbando sus apuntes más insólitos, y presentando al fiscal como un idiota, acompañado de un adjunto más idiota todavía, mientras todos los personajes desarrollan acciones simultáneas, como en una composición *berlanguiana*.

Cómo el film –en su idea de vehículo militante– todo lo explicita, la idea visual se subraya en los diálogos: “*Es grotesco*”, dice el propio Roveda ante las imágenes que vemos; “*Ustedes son los monstruos (...) pervertidos sexuales*”, dice el acusado; “*La clásica defensa, acusar a los otros de las propias perversiones*”³⁰⁴, contesta el fiscal. La secuencia finalmente se convierte en la representación de la falsa reconstrucción de la trama policiaca que va proponiendo el film. Actúa como una metáfora perfecta y transparente de todo el contenido. Si todo el film se redujese a una escena, sería esta, que no solo resume toda la tesis del discurso, sino que caracteriza la bajeza y el carácter de todas las instituciones presentes, incluyendo su hipocresía y su falsa moral.

El hecho se concreta con precisión en el momento, [Ver la última imagen de la **Figura 25**], en que los policías en su lucha en el barro destrozan la cruz y el pequeño santuario de la víctima. Esa imagen, vista en segundo plano, expresa la otra idea del

³⁰³ M. BELLOCCHIO (1972), *op. cit.*

³⁰⁴ *Ibid.*

film, desde una perspectiva más cristiana: la mancillación de la memoria del crimen y de la víctima en pos de unos intereses espurios, o que los que más presumen de cristianos (la penúltima secuencia del film vuelve sobre la idea religiosa), son los primeros que arramplan con la cruz, en un sentido más literal.

Secuencia 31: La charla Bizanti-Roveda. Visión cínica de la lucha de clases.

La escena que acontece a continuación es la progresión lógica de la anterior conversación entre Roveda y el colega de otro periódico. El novato, dubitativo y honesto, acude a Bizanti (Volonté) en busca de explicaciones. Bizanti no solo asume naturalmente la manipulación de la noticia, sino que lo justifica apasionadamente, mostrándose agresivo con su subordinado. Las razones que aporta Bizanti son la cristalización, en forma de diálogos, de las tesis que presenta el film, de forma algo simplista, pero efectiva y razonada (en la línea de lo dicho para la secuencia anterior).

FIGURA 26:



Roveda manifiesta sus sospechas sobre el culpable político inventado por el diario. Inicialmente lo hace en un plano de igualdad con Bizanti, [Ver la primera imagen de la **Figura 26**], pero progresivamente el ruido de las máquinas rotativas, y la distancia puesta por la cámara, [Ver la segunda imagen de la **Figura 26**], situada tras una mampara, ensordecen su discurso, potenciando la atención en el mecánico movimiento de la máquina –el sistema– que representa a su vez al periódico, como institución puesta en cuestión en el film.

Cuando la puesta en escena recurre de nuevo al plano medio, [Ver **Figura 27**], es el momento de las razones de Bizanti. Primero las periodísticas, cuestionando el concepto de objetividad, y defendiendo que se debe modelar la realidad para diferenciarse de otros diarios; luego las políticas, apelando a su derecho de participar en la lucha de clases –el fin justifica los medios, en un sentido literal también a los medios

de comunicación—, para preservar su sistema (vuelve a incidirse con el cambio de plano en la máquina funcionando sin pausa), en el que incluye también al inocente Roveda. “¡Estamos en guerra! ¡La lucha de clases la hacemos también nosotros! ¡No la han inventado Marx y Lenin!”³⁰⁵, dice Bizanti cerrando la secuencia.

FIGURA 27:



El peculiar discurso político de Bizanti, oportunista, cínico y claramente fascista.

Bizanti también apela al patriotismo, al considerar el crimen, y su (inventada) vertiente política, como “*símbolo de la decadencia del país*”³⁰⁶, de la que sus lectores están hartos. Lo único que no se explicita verbalmente, aunque para nada queda escondido, es que en conjunto (y ahí de nuevo el símbolo de la máquina está presente) asistimos al razonamiento fascista por antonomasia.

Secuencia 32: La vida privada de Bizanti o la burguesía decadente.

FIGURA 28:



La imagen muestra a la esposa y al hijo de Bizanti, conscientemente rodeados e integrados entre el mobiliario de la casa. Forman parte del decorado burgués de la casa como si fuesen dos figuritas más de la estantería.

En esta secuencia, se entra por primera vez en el hogar de Bizanti (Volonté), y por extensión en su privacidad. En la misma línea definitoria del ambiente empleada en

³⁰⁵ M. BELLOCCHIO (1972), *op. cit.*

³⁰⁶ *Ibid.*

el caso de la casa de la víctima, y sobre todo de la vivienda de Rita Zigai (Laura Betti), la cámara recoge inicialmente en un par de planos, y posteriormente en una panorámica, algunos detalles esenciales: figuritas de porcelana, comodidad, la sirvienta recogiendo la mesa, y la familia “feliz” viendo la televisión después de cenar. [Ver **Figura 28**].

La esposa de Bizanti, una rubia coqueta, típica mujer frívola de clase alta, definida en cuatro notas, ve orgullosa una entrevista de su marido en la tele, en medio de un debate. Anima a que su hijo pequeño la siga con atención, pero este se aburre y quiere cambiar de canal (una de las notas irónicas de la escena, junto a la presencia de un cura en el debate televisivo, que se muestra magnánimo con el sospechoso porque “*el hombre es imperfecto*”). Bizanti se aburre y choca los cubiertos contra una copa. Su vida es solitaria según el mismo le confiesa a su mujer en una explosión de cruel cinismo. Un arrebato que muestra de nuevo su actitud fascista y despiadada, esta vez con su familia. Así mismo, reconoce de paso la imbecilidad media de los crédulos lectores de su diario, equiparados a los espectadores del programa televisivo, entre los que incluye a su mujer. La aparente felicidad familiar de la postal visual, [Ver las imágenes y los diálogos de la **Figura 29**], es una falacia, otra representación más de Bizanti, en consonancia con su faceta profesional.

FIGURA 29:



La escena sitúa claramente a Bizanti en su espectro social, después de definirle política y profesionalmente. Responde a la intención de satirizar a la burguesía de

derechas. Es una diferenciación matizada entre la derecha “*idiota, idiota, idiota*”³⁰⁷ —en palabras del personaje— y la derecha calculadora y peligrosa a la que él representa, a medias fascista, y a medias oportunista y sin más anclaje que sus intereses personales.

Secuencia 33: Flashback explicativo del crimen.

Sin una relación lógica con las secuencias anteriores, y como colofón al desarrollo del segundo acto, que toca a su fin, el montaje incluye en este punto un importante salto narrativo, dada la linealidad de crónica de casi toda la película. La acción regresa al momento previo al crimen, y retoma el tiempo narrativo de la secuencia 2, en que se veía un coche amarillo, que en ese momento carecía de significado en la trama.

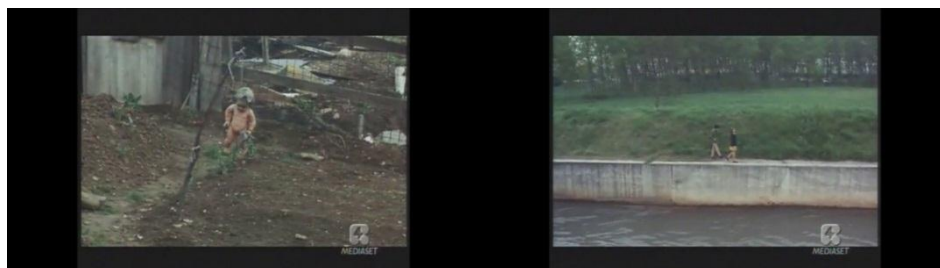
La explicación del inserto en este punto, de la que se deriva la explicación real del crimen, es que la farsa periodística ha terminado. Ahora todo serán consecuencias. En un sentido objetivo, la primera imagen del coche amarillo abre la historia tras el prólogo del film. En ese mismo sentido, este *flashback* cierra la historia del montaje periodístico, dando paso a las conclusiones. En abstracto, la sucesión de secuencias formula una paradoja. Después de que Bizanti exponga a Roveda primero y a su mujer después, su particular filosofía sobre la verdad subjetiva, su defensa de las mentiras necesarias, y su sentencia sobre la credulidad de su público, los espectadores asistimos a la verdad narrativa.

La escena es introducida por el propio Mario Boni en *off*, durante otro interrogatorio policial. El inculpado cuenta que, efectivamente, estuvo con la víctima en el lugar del crimen, donde se produjo su ruptura como pareja. Él la dejó allí tirada tras una discusión, y se marchó con su coche. Más allá de la información relativa a la trama policiaca, la secuencia contiene algunos apuntes de interés en relación con la tesis política del film. En apenas unos segundos, se esboza una fresca historia de amor y ruptura entre dos jóvenes de clases diferentes, como símbolo de la diversidad milanesa: ella, pija y caprichosa, pero dulce y pragmática; él, proletario y comunista, pero romántico y rabioso. Pasean junto al borde de un sucio canal de las afueras de Milán, en una clara metáfora del abismo ponzoñoso, al que de diferente manera, están a punto de caer. La imagen simbólica lejos de ser rebuscada rima absolutamente con el plano

³⁰⁷ M. BELLOCCHIO (1972), *op. cit.*

definitivo de la película —el canal y la suciedad— que en su momento abordaremos. [Ver **Figura 30**].

FIGURA 30:



Bellocchio integra también la imagen surrealista de un muñeco ahorcado, quizá en una alegoría de esa inocencia juvenil truncada por el nauseabundo entorno.



Cómo explicábamos, el lugar concreto como metáfora del lugar “político” resulta evidente, en base al diálogo mantenido entre los jóvenes, y que puede leerse en los subtítulos de arriba.

De pasada, los autores hacen otro comentario político envenenado e irónico a la Democracia Cristiana. Tras haber visto el proceder de sus representantes institucionales en diversos ámbitos (judicial, policial, periodístico), resulta paradójico que en la propaganda en *off*, que se escucha mientras avanza el coche amarillo, este partido se presente como una opción moderada entre fascismo y comunismo cuyo voto “*vale por dos*”³⁰⁸, en una alusión, que en el contexto del film, alude claramente a los elementos fascistas ocultos en su seno.

El *flashback* concluye encadenando la imagen de Maria Grazia sola en el bosque con la de Boni en la comisaria. Boni firma su declaración, y en la escena se hace bien visible la presencia de un cuadro del presidente de la República, implicando a todo el sistema en el proceso-farsa relatado. El siguiente plano es una nueva portada de *Il Giornale*: “*Cae la coartada de Boni*”³⁰⁹, rotula. Una vez más la unión de elementos

³⁰⁸ M. BELLOCCHIO (1972), *op. cit.*

³⁰⁹ *Ibid.*

(político, policial y periodístico) aporta la prueba (y la sensación) de un engranaje siniestro.

El tercer acto: el desenlace de las tramas policiaca, periodística y política.

Secuencias 34 y 35: La conclusión de la trama policiaca, primera parte.

Roveda regresa al instituto de la víctima. Tras charlar con algunos de los alumnos en el baño, confirma que Maria Grazia no era virgen, que había tenido varios novios. En un apunte satírico, aceptado con resignación por los chicos –que parecen salidos de *En el nombre del padre*, así como la descripción que estos hacen del portero, que también recuerda enormemente al personaje del bedel del previo film de Bellocchio: “tímido, frustrado, un imbécil, un espía del director”³¹⁰–, se hace notar que todas las chicas estudiantes salieron sentadas encima de un proletario, tras una asamblea de obreros y estudiantes. El relato acaba conduciendo al portero, enamorado también de Maria Grazia. La escena está dirigida a despejar, de una vez por todas, la verdad del suceso, focalizando su descubrimiento a través de Roveda, como guía “detectivesco” del espectador: Boni no la ha matado, todas las sospechas recaen sobre el portero.

Roveda va a la casa del portero y le interroga sobre los hábitos de Maria Grazia. La forma de presentar al personaje es mimética a la de Rita Zigai. Primero le vemos en su casa, haciendo alguna labor característica (en este caso encorvado sobre una lija mecánica con la que hace manualidades), para a continuación descubrir las peculiaridades de su hogar, en una panorámica que sirve para ver la llegada del periodista. El extravagante portero, muy nervioso, niega con rotundidad exagerada las relaciones de la víctima con sus compañeros, la participación de esta en asambleas o actividades políticas, y se muestra muy reaccionario con la contestación juvenil. Una idea que apuntala la teoría de Bizanti (Volonté) respecto al público medio de su periódico –“idiota, idiota, idiota”³¹¹–, puesto que el bedel insiste en que es un lector fiel y continuado de *Il Giornale*. [Ver **Figura 32**].

Roveda aprieta las tuercas del bedel (que es un perturbado y reprimido sexual), y este termina explotando en su defensa a ultranza de la “santidad” de Maria Grazia,

³¹⁰ M. BELLOCCHIO (1972), *op. cit.*.

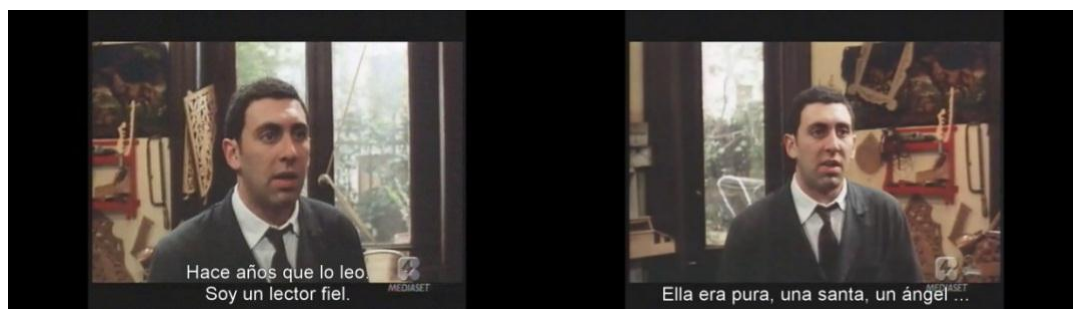
³¹¹ *Ibid.*

enseñándole al periodista una especie de santuario dedicado a la niña que tiene en su armario, pasando –como los sirvientes locos de *En el nombre del padre*– a recitar latinajos mezclados con blasfemias de forma incomprensible.

De hecho, no es el único elemento de esta escena que relaciona ambos films. La mezcla de religión y sexo, propia de ese cerrado ambiente escolar, está presente en los dos títulos a través de las correspondencias que se hacen entre la mujer, como objeto de deseo sexual, y la Virgen –la Madonna– como encarnación más cercana de ese deseo: la Virgen hecha carne en la secuencia de la capilla en el film precedente, y las fotografías de la Virgen con la cara de Maria Grazia en este caso. [Ver **Figura 31**].

La brusquedad en la explosión del bedel, que realmente se autoinculpa inconscientemente, resulta un giro un tanto efectista y repentino. La finalidad del efecto es la resolución de la trama criminal, de forma definitiva para el espectador, justificada en la perturbación psiquiátrica y el retraso mental del portero –otra nota común a los personajes *bellocchianos*–, de ahí que su actitud no resulte demasiado coherente en términos realistas, pero sí en el marco dramático del universo del autor.

FIGURA 31:



El bedel revela su fidelidad al diario *Il Giornale*, lo que grotescamente sirve para terminar de caracterizar tanto al “lector tipo y crédulo” de esa prensa, como para adjetivar al personaje. Posteriormente defiende la virginidad de la adolescente por la que está obsesionado.



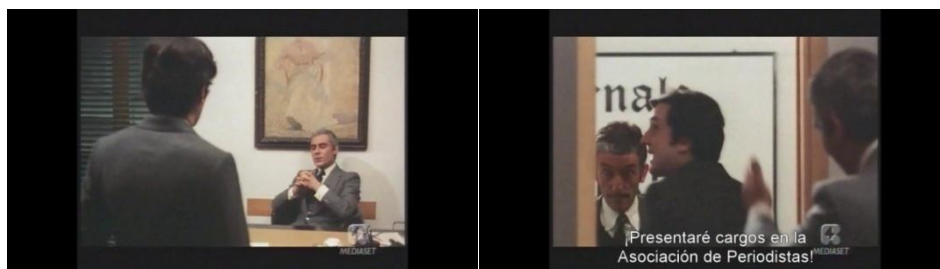
El bedel tiene un retrato de la Virgen con el niño, con la cara recortada de la víctima Maria Grazia. Otra “blasfemia surrealista” (de corte *buñueliano*) colada como detalle necesario de la trama criminal.

Secuencia 36: La conclusión de la trama periodística, primera parte.

La breve escena siguiente resuelve de forma sucinta la trama personal de Roveda. Tras descubrir al asesino real, su crónica es tirada a la papelera por Bizanti y posteriormente es despedido. Roveda, previamente a ser puesto en la calle, afea a Bizanti su proceder. Este le insulta, llamándole “*perfecto idiota*”, sin inmutarse, y una vez que se marcha, le comenta a Lauri irónicamente: “*nos vemos todos en su primer libro*”³¹².

Con respecto a la primera secuencia entre ambos en el inicio del film, los roles han cambiado. Roveda ya no es un débil discípulo, y su figura se eleva –moral y físicamente– sobre la de Bizanti. [Ver **Figura 32**]. No obstante, el poder real lo ostenta el segundo, Bizanti, que aniquila profesionalmente a su subordinado, quien, no obstante, sigue manteniendo una victoria moral de valor relativo.

FIGURA 32:



Roveda es, finalmente, el héroe del film: ha resuelto la trama criminal, ha defendido la verdad y se ha enfrentado al mal con honestidad. Su papel se equipara a los valedores morales y políticos del cine de Costa-Gavras. Ha traicionado a su entorno –la línea de su periódico– para ser fiel a la verdad y a la justicia, pero fracasa en su lucha contra un engranaje que es más fuerte que él. Su recompensa, en este sentido, es ser agraviado y despedido. La conclusión planteada por el autor es sencilla y realista: la honestidad personal y la ética profesional no tienen cabida en un sistema corrupto. En segundo lugar, en el terreno práctico, la conclusión de la trama periodística es que el montaje político se mantiene, pese a las evidencias de que hay otro asesino y otra verdad evidente. El proceso de implicación político-mediática llevado a cabo por

³¹² M. BELLOCCHIO (1972), *op. cit.*

Bizanti culminará en un punto que va más allá de la manipulación de los hechos. La construcción de la realidad ficticia se complementará con la interacción personal sobre los elementos del proceso para que la verdadera realidad permanezca oculta, como veremos en la secuencia siguiente.

Secuencias 37 y 38: Conclusión de las tramas policiaca y periodística, 2º parte.

Las secuencias que se inscriben en este epígrafe, más que en progresión se encuentran intercaladas una en otra, como dos círculos concéntricos. Cada una de ellos resuelve, ahora sí de modo completo, dos de las tramas del film.

Bizanti acude personalmente a casa del bedel asesino, lo que da pie a un *flashback* (que tiene continuidad sobre la narración de Boni en comisaría, aunque la focalización es la del bedel). El salto temporal revela todos los datos del crimen: como ya se intuía de forma manifiesta: el bedel violó y asesinó a Maria Grazia.

La presentación del personaje, comiendo sopa, mientras mira con ingenua admiración otro cuadro de la Virgen con el rostro de la adolescente, tiene el mismo tono patético (apuntado también por la música) que la última aparición de Rita Zigai. En realidad, Bellocchio desarrolla una suerte de compasión laica hacia estos seres marginales, que suscitan cierta ternura patética pese a sus actos horribles (otra constante de su obra). [Ver **Figura 33**].

FIGURA 33:



Esa sensación de ternura patética comentada se desvanece con la entrada de Bizanti –propia de un film de terror, de ahí que asignar el apelativo del título “*il mostro*” a Bizanti resulte lógico–, en un *travelling* subjetivo que avanza a través del pasillo. [Última imagen de la **Figura 33**]. La táctica de Bizanti es directa. Entra sin decir nada, abre el armario/santuario del perturbado ante su incredulidad, y le dice sin más: “*Cuéntamelo todo*”³¹³, pasando posteriormente a agredir y prácticamente estrangular al portero para que confiese.

Bellocchio pone en correspondencia a los dos monstruos de la película mediante la fórmula de transición entre el presente y el pasado; “pone a los monstruos en primera página”, parafraseando al título original del film, al dedicarles el mismo plano. La imagen del editor Bizanti ahogando al bedel es seguida, por corte simple, por la del bedel estrangulando a Maria Grazia en el campo, para luego volver a continuar con la agresión en presente. La correspondencia no es solo entre “monstruos” también entre actos. Bellocchio indica que la violación –el crimen mundano– es equiparable al proceder del periódico y del periodista, adjetivando y componiendo la tesis del film, a partir de la ordenación en el montaje de elementos visuales. [Ver **Figura 34**].

FIGURA 34:



Bellocchio intercala la imagen de la violación durante la agresión de Bizanti al bedel.

Presionado por la violencia y las amenazas de Bizanti (Volonté), el portero comienza su relato –y el *flashback* se inicia desde el principio–. El estrangulamiento y la violación (ésta sugerida) están filmados con brusquedad. Un sonido irritante de pájaros procura la sensación de un zumbido en la cabeza del perturbado bedel, lo que implica que la analepsia, o el salto hacia atrás, se construye evidentemente a partir de su punto de vista. Sus cariñosas caricias al rostro del cadáver tras estrangularlo, aportan ese ternurismo macabro y patético antes aludido, propio de un salvaje inocente, que ha matado inconscientemente lo que más quería.

³¹³ M. BELLOCCHIO (1972), *op. cit.*

De vuelta al presente, el desenlace de la escena, ata todos los cabos sobre el devenir del suceso periodístico. Bizanti, *il mostro* psicológico de la trama, deviene en *il mostro* físico, y prácticamente estrangula al bedel, haciéndole ver que si confiesa la verdad en público en algún momento, el mismo acabará con él. De este modo, se asegura el mantenimiento de su “verdad” periodística interesada, poniendo fin al costoso proceso de construcción informativa que comenzó a partir del descubrimiento del delito.

Los epílogos: El cónclave político y el religioso.

Secuencia 39: Epílogo. La conclusión política I

Concluidas las tramas que componen en film, las conclusiones políticas – esenciales en el interés conjunto de la película– funcionan como un epílogo, una especie de coda explicativa y terriblemente irónica.

Bizanti está cenando reunido con el propietario del periódico (John Steiner) y el director del diario, hablando de las elecciones. “*La DC ha demostrado ser un gran partido*”³¹⁴, dice el director, alabando su estrategia de término medio entre fascismo y comunismo. Además de lo irónico de la aseveración, dado que todo el film previo se ha dedicado a defender que los usos de ese partido son cuanto menos cuestionables, la opinión plúmbea del director, queda rebasada por el discurso de Bizanti, de signo claramente fascista, completado luego por un monólogo del propietario en la misma dirección.

La escena carece completamente de sutileza, ya que el interés de los autores parece ser dejar bien claro los argumentos que se han ido planteando. Por si no estaba claro, el referente propagandístico de Bizanti resulta cómo él mismo expresa, Goebbels, ministro de información nazi, con su consabida teoría de la eficacia de la repetición de los mensajes (o mentiras) simples; mientras que el propietario que financia escuadras fascistas, se lamenta sarcásticamente de que el pueblo italiano esté perdiendo el pavor a una victoria democrática de los comunistas: “*Nadie cree ya que si los comunistas ganan*

³¹⁴ M. BELLOCCHIO (1972), *op. cit.*

veremos a los caballos de los cosacos bebiendo en la fuente de San Pedro. Me asusta es total falta de fantasía”³¹⁵.

La escena, satisfactoria como cierre conclusivo, resulta excesivamente diáfana. Los motivos de los personajes se explican de forma simple, en una enumeración justificativa. El propietario aprueba esperar al resultado de las elecciones para ver qué se hace con el caso de Maria Grazia. “*La policía reprime, la justicia condena, la prensa a convencer a la gente de pensar como queremos (...) el problema son los trabajadores*”³¹⁶, dice el propietario. La escena plantea el cierre en falso de la trama periodística, en función de un epílogo político, éste sí total: la derecha moderada tiene raíces, procedimientos y relaciones fascistas, que anulan de facto el sistema democrático italiano. Esa es la conclusión política general del film.

Secuencia 40: Epílogo. La conclusión política II.

Cómo aderezo estilístico de la conclusión política, Bellocchio plantea otra escena, mucho más interesante, y más propia de su imaginario personal. [Ver **Figura 35**]. Bizanti, en compañía de su esposa, de la familia de la víctima, y de otros notables – todos de negro, claro–, acude al funeral religioso de la adolescente. “*Oremos para que este sacrificio sea agradable a Dios padre todopoderoso*”, dice el párroco. “*Podéis ir en paz*”³¹⁷, añade al final. La “sacrosanta” alianza burguesa (institucional-mediática-policia...), no estaba completa sin la bendición apostólica, y el paripé religioso, asumido por un cínico como Bizanti.

La escena, con una crítica sarcástica típicamente mediterránea de la fe hipócrita, tiene un halo más siniestro. Junto a la idea del teatro social de la fe, en un sentido más profundo la Iglesia lava y purifica la acción de los presentes, y acepta la muerte de la adolescente como un útil sacrificio para la causa (política), que en cierto modo es la supervivencia de su clase, vienen a decir los autores. Esta secuencia, por otro lado, no solo anticipa en treinta años la conclusión de otra película de Bellocchio, sino que se convierte en la reconstrucción visionaria del propio funeral de Aldo Moro, asesinado seis años después en 1978. La idea del sacrificio se explica por las últimas palabras del propietario del diario en la escena anterior: “*Ante todo esto, ¿qué importancia tiene la*

³¹⁵ M. BELLOCCHIO (1972), *op. cit.*

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ *Ibid.*

inocencia o la culpabilidad de un Mario Boni cualquiera?”³¹⁸, unidas a la escena del funeral, por una imagen sobreimpresa de la víctima, con un insecto paseando sobre ella.

Esa correspondencia entre la “virgen” (que no lo era) y la Virgen, termina apuntalando la idea de ese sacrificio de carácter laico-político. Esta idea de redención de los crímenes por la “bendición” eclesiástica, cierra curiosamente otro film del mismo año, mucho más célebre: *El padrino*, y a fin de cuentas, según lo planteado por la historia, entre el proceder de la mafia, y el de las instituciones retratadas en la película, no hay ninguna diferencia.

FIGURA 35:



Secuencia 40: Epílogo y símbolo. La conclusión política III.

Tras la conclusión política explícita, y su aderezo estético-religioso, Bellocchio entrega una imagen metafórica, a modo de comentario final y genérico, sobre que el que se van sobreimprimiendo los créditos finales: un pequeño torrente de agua arrastra toda la basura, hasta inundar completamente el canal. [Ver **Figura 36**].

FIGURA 36:



La intención —el comentario político candente— de la escena, es aportar una idea, esperanza, o futurible: la corriente llegará y se llevará la basura, dicen los autores. La

³¹⁸ M. BELLOCCHIO (1972), *op. cit.*

situación italiana y milanesa –su suciedad– será barrida por la revolución. Casi parece una amenaza para la burguesía y los poderes fácticos, embriagados de fascismo, que se han visto en el film. No obstante, consciente o inconscientemente Bellocchio hila más fino y resulta más despiadado, menos esperanzado y más anárquico: el torrente no limpia el canal, como se ve en la imagen final, sino que el agua se mezcla con la porquería, dando lugar a un canal putrefacto. Esa imagen es la metáfora de una sociedad italiana completamente podrida, el agua limpia se ensucia con la basura, que encima flota y viaja a notable velocidad.

Sobre el punto de vista y su significado político:

La focalización sobre los personajes no es férrea, pero se divide ya desde este punto en dos líneas no subjetivas. La del proceder de Bizanti (Volonté), símbolo evidente del fascismo, cuya andadura describe el proceder ideológico de esa adscripción. Y por otro lado, la del periodista “honesto” Roveda (Garroni), desdibujada parcialmente, pero representativa, ambivalentemente del aprendiz de brujo que asume las lecciones del maestro del mal, pero que, en última instancia, retorna a la ética –de forma un tanto inocente– para desentrañar profesionalmente la verdad.

No obstante, al hablar de la no subjetividad, nos referimos a que la visión que se mantiene sobre el relato es la de un autor omnisciente y distanciado que plantea los hechos desde una perspectiva ciertamente sardónica. Ambos personajes sirven de guía puntual al espectador, en sus representaciones tangenciales y extremas de la personificación del mal fascista, o de la profesionalidad periodística –en el sentido policiaco del detective que desentraña la trama–, pero solo puntualmente, y de modo más colateral y “eficaz” que emocional o político, se produce una identificación con el punto de vista del espectador.

El enfoque premiado por Bellocchio es nuevamente *brechtiano*. En su aproximación más evidente al cine de género, y a la convención del espectáculo, el director mantiene un distanciamiento casi lúdico. Por momentos, el encanto del personaje encarnado por Gian Maria Volonté se convierte en una exaltación atractiva del mal. Un discurso que no es inocente, ya que el único triunfador del film es precisamente ese personaje. Dice a este respecto Cattini: “*Bellocchio no nos pone las cosas fáciles. Nos gusta el editor de Il Giornale. Es inteligente y eficiente. El miembro*

de su equipo que le acusa es, en cambio, una suerte de tonto, con un poco atrayente idealismo”³¹⁹.

Lo que indica el autor –para lo que es útil retornar a la metáfora final del canal–, es que en la Italia que describe, la podedumbre –política y periodística, en este caso–, brilla, incluso en las figuras de porcelana de la alta burguesía que se retratan, hasta en el caso de la joven asesinada, y su cuestionable proceder. La plasmación del autor no es exactamente maniquea, puesto que al otro lado –en el lado abstracto del bien–, no hay nada. Solo la tímida actuación del blando periodista Roveda, encarnado por Fabio Garriba, cuya labor resulta finalmente inocua. El resto de personajes, ya sean el anarquista inculpado falsamente, la desgraciada testigo de cargo o el verdadero criminal, resultan una galería de desheredados inútiles.

El enfoque de Bellocchio en este film es completamente destructivo, porque la frontera habitual de su cine entre racionalidad e irracionalidad adquiere unos límites difusos, situados en el campo de juego político. El pequeño héroe del film es un cero a la izquierda, ni siquiera tiene el empuje o la épica de pongamos por caso, el personaje del juez que dirigía la investigación en Z. Por su parte, los personajes más o menos racionales, con el de Volonté a la cabeza, esconden en su interior una monstruosidad mayor, que la que se refleja a simple vista en los *freaks* representados por el personaje de Laura Betti o el del psicópata, que caerían del lado de la irracionalidad.

Bellocchio, anticipándose a su tiempo, retrata un sistema sin fisuras en lo negativo, en dónde ni siquiera hay espacio para actitudes de compromiso ético individual. La sociedad que presenta su film es un sistema impregnado en todos sus estratos de fascismo. Un fascismo dibujado con un pincel de cierto grosor –pero que permite muchos más matices de los que habitualmente muestran los detractores del film³²⁰–, para alumbrar, precisamente, la raigambre totalitaria y extrema, que se camufla en la Italia de la tensión. Bellocchio desmonta la coartada apaciguadora del centro-derecha, revelando sus relaciones reales con el extremismo, y sus redes mediáticas de actuación.

³¹⁹ CATTINI, A. (1974), *op. cit.*, p. 56.

³²⁰ “Ni al público ni a la crítica les gustó el film, y los últimos rechazaron la trama acusándola de demasiado simplista y de que la importancia de las noticias era desproporcionada con respecto a la importancia de las elecciones”. *Ibid.*, p. 56.

MATTI DA SLEGARE



un film di
Silvano Agosti, Marco Bellocchio
Sandro Petraglia, Stefano Rulli

7. LA LOCURA EXPERIMENTAL:

Locos de desatar (Matti da slegare, 1975)

La siguiente obra de Marco Bellocchio supone un nuevo giro experimental en su filmografía; *Locos de desatar (Matti da slegare, 1975)* es un documental colectivo sobre la locura, realizado conjuntamente con Silvano Agosti, Sandro Petraglia y Stefano Rulli. Agosti se incorporó en la fase de montaje, pese a lo cual, dada la complejidad de la edición, se le reservó un crédito como co-autor.

Silvano Agosti, que además fue el montador jefe del film (un aspecto fundamental en un film con tantas horas de bruto filmadas), es principalmente editor aunque también ha dirigido algunos títulos, muchos de ellos en la órbita del cine militante, como sus diarios cinematográficos numerados sobre el movimiento estudiantil en 1968, o la película colectiva que homenajea al histórico dirigente del PCI, *L'addio a Enrico Berlinguer* (1984). Agosti ha colaborado habitualmente con Bellocchio en diversas facetas desde la época de *Las manos en los bolsillos* (en la que empleó el pseudónimo Aurelio Mangiarotti). Bellocchio, por su parte, le correspondió realizando un cameo de voz (un predicador *buñueliano* que ambienta el engranaje dispensador de hostias consagradas) en su realización más conocida *N. P. Il segreto* (1970), *fantapolítica* protagonizada por Francisco Rabal, Irene Papas e Ingrid Thulin.

Sandro Petraglia y Stefano Rulli, descritos por Tassone como “*estudiantes cinéfilos*”³²¹, prácticamente comienzan su andadura con este film³²², y conforman una especie de pareja creativa, dedicándose especialmente a la escritura cinematográfica. Además de colaborar con Bellocchio en el guión de *Il gabbiano* (1977), escriben conjuntamente los libretos de algunos importantes films italianos de las últimas décadas: *La mejor juventud* (*La meglio gioventù*, Marco Tullio Giordana, 2003); *Las llaves de casa* (*Le chiavi di casa*, Gianni Amelio, 2004); *Romanzo criminale* (Michele Placido, 2005); o *Mi hermano es hijo único* (*Mio fratello è figlio unico*, Daniele Luchetti, 2007). Por separado, Petraglia escribe films como *La misa ha terminado* (*La messa è finita*, Nanni Moretti, 1985); o el premiado *thriller* *No mires atrás* (*La ragazza del lago*, Andrea Molaioli, 2007). Rulli, por su parte, ha colaborado de nuevo con Bellocchio recientemente, en el guión de su film *Bella addormentata* (2012). Tras *Locos de desatar*, los tres cineastas vuelven a codirigir a cuatro manos con Bellocchio el proyecto *La macchina cinema* en 1978.

Bellocchio decidió filmar este proyecto de modo colectivo: “*Es muy difícil situarse como autor aislado en una realidad social compleja y tan inexplorada como la de los asilos. La discusión, la dialéctica es necesaria. Es por eso que, ya que ellos me habían propuesto este trabajo, contacté con Rulli y Petraglia, y después para el montaje con Agosti. Me he dado cuenta que, para este tipo de trabajo, la elección de un grupo es positiva. Un cine político, de participación, reclama un trabajo colectivo*”³²³.

El contexto de la película:

El proyecto del documental surge después de que Bellocchio acepte la invitación de un funcionario de sanidad de Parma, que le propone analizar mediante un film-encuesta, en la línea de la célebre *Comizi d'amore* (1964) de Pasolini, las condiciones de vida de los internos de un manicomio de provincias, y su reinserción posterior en la sociedad³²⁴. La película está encargada por la Asesoría Provincial de Sanidad de la provincia de Emilia-Romagna, lugar de origen de Bellocchio, y zona “de tradición

³²¹ TASSONE, A., (1982), *op. cit.*, p. 32.

³²² Sandro Petraglia era crítico de las revistas *Ombre rosse* e *Il Globo*, y autor de un libro sobre Pasolini; Stefano Rulli era crítico también de *Ombre rosse*, y de *Cinema 60*, y autor de un libro sobre Roman Polanski.

³²³ Marco Bellocchio a Aldo Tassone, en *Ibid.*, p. 39.

³²⁴ *Ibid.*, p. 32.

izquierdista”, como nos recuerda Fernando Trueba en su entusiasta crítica original del film a propósito de su estreno en España en 1978³²⁵. La tesis del film parte del manifiesto anti-psiquiátrico, según las teorías de Franco Basaglia (1924-1980), fundador de la concepción moderna de la salud mental³²⁶, y se inscribe de forma general en el movimiento “psiquiatría democrática”. En palabras de Manuel González de Chávez, “(...) probablemente el movimiento colectivo más importante que se ha producido en el campo de la Psiquiatría desde la aparición del Psicoanálisis. Se trata de una organización italiana de trabajadores de la salud mental de todas las categorías, abierta a líderes políticos y sindicales y a toda clase de ciudadanos comprometidos en tareas concretas de transformación psiquiátrica”³²⁷.

El trabajo se estrena en 1975 tras un año de trabajo previo, un mes de preparación, otro de rodaje y nueve meses de edición. Según recoge Tassone³²⁸, el material llega a 25.000 metros de película filmada lo que equivale casi a 90 horas de grabación, ya que las entrevistas con los internos son ininterrumpidas. El montaje original, hinchado a 35 milímetros desde el formato original de 16³²⁹, compone dos películas de 100 minutos que en conjunto forman un díptico inseparable con el título completo *Nessuno o tutti-Matti da slegare* [“Todos o ninguno-Locos de desatar”]. La primera *Tre storie* [“Tres historias”] “presenta tres casos simbólicos de gente joven juzgada como irrecuperable”³³⁰. La segunda, llamada también *Matti da slegare*, “afrenta el aspecto social del problema a través de una serie de testimonios y de documentos, e ilustra la tesis de algunos psiquiatras modernos: los asilos son campos de concentración anacrónicos y criminales, impuestos únicamente por el cálculo egoísta de una sociedad que ha perdido la significación de lo humano”³³¹.

³²⁵ TRUEBA, F., “¿Quiénes son los locos?”, *El País*, 16 de marzo de 1978, p. 27.

³²⁶ Inspirador de la *Ley 180* (conocida como *Ley Basaglia*), que introduce una revisión importante de la normativa sobre los hospitales psiquiátricos en Italia. Una ley que se aprueba el 13 de mayo de 1978. Una fecha peculiar ya que el 9 de mayo es asesinado Aldo Moro. De hecho en el film *Buenos días, noche*, se recoge de forma pasajera el debate sobre dicha ley en televisión. Silvano Agosti, uno de los co-directores del film, dirige en el año 2000 un film de ficción que tiene como personaje protagonista a Basaglia, encarnado por Remo Girone: *La seconda ombra*.

³²⁷ GONZÁLEZ DE CHÁVEZ, M., “Psiquiatría democrática” en AGOSTI, S., BELLOCCHIO, M., PETRAGLIA, S., RULLI, S., *Locos de desatar*, Barcelona, Anagrama, 1978, p. 125.

³²⁸ TASSONE, A. (1982), *op. cit.*, p.32.

³²⁹ Un proceso, que como recoge Juan Carlos Rentero, modifica el encuadre del film: “(...) la copia que originalmente estaba en pantalla cuadrada 1,33:1 ha quedado masacrada ligeramente, convirtiéndose en panorámica, con una relación alargada de 1,66:1, cortando el encuadre por arriba y por abajo”. RENTERO, J.C., “Locos de desatar”, *Dirigido por*, marzo 1978, nº 53, p. 56.

³³⁰ TASSONE, A. (1982), *op. cit.*, p.33.

³³¹ *Ibid.*, p. 33.

No obstante, la versión más habitual del film –reducida para su explotación comercial– que fue la estrenada en España en marzo del 1978, es un resumen de 132 minutos que combina aspectos de ambas partes, bajo el título único de *Matti da slegare*, en España *Locos de desatar*³³². La película tiene un recorrido limitado por su propio carácter de experimento a contracorriente, pero recibe algunos de los mayores elogios de la carrera del director: “*Matti da slegare es una obra maestra asombrosa, un milagro de verdad, de emoción, de poesía, que hace gala de una rara honestidad artística. Los autores han escogido desaparecer para dejar su sitio a los excluidos que, por primera vez en el cine italiano, devienen en héroes absolutos del film*”³³³.

Sobre el film:

Locos de desatar se convierte en la síntesis documental de las dos principales obsesiones temáticas de Bellocchio. Por un lado el tema de la locura, sus fronteras y la confrontación del imaginario irracional con la realidad; y por otro, la visión política y social de esa realidad, desde una perspectiva de denuncia, que parte de la característica confrontación del autor con las instituciones, y de la construcción de un punto de vista dialéctico. De hecho, el film se inicia con la cita del extracto de una poesía de Bertolt Brecht que da sentido al subtítulo del propio film “Todos o ninguno”, y que claramente adjetiva el sentido militante de la obra:

*O todos o ninguno.
O todo o nada.
Uno solo no puede salvarse.
O los fusiles o las cadenas.
O todos o ninguno.
O todo o nada.*³³⁴

Ya desde las primeras imágenes, se hace hincapié en las fallas de un sistema social muy retrasado en el tratamiento de este tipo de patologías, insistiendo en la denuncia de la explotación laboral absoluta y fuera de cualquier control de los internos

³³² En España, la película se estrenó el 1 de marzo de 1978 en la sala Duplex I de Madrid, junto con otro film experimental sobre la locura, *Asylum* (id., Peter Robinson, 1972), a iniciativa de la distribuidora Mesidora.

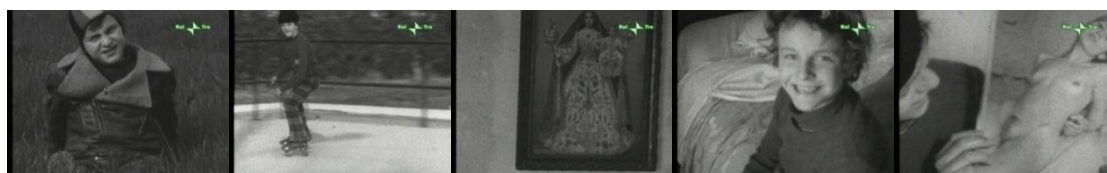
³³³ TASSONE, A. (1982), *op. cit.*, p. 33.

³³⁴ BRECHT, B., “O todos o ninguno”, en BRECHT, B., *Poemas y canciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1999 (1933), p. 34.

de los manicomios o los centros para niños con retraso. Frente a esta realidad paupérrima, el film propone como alternativa el ejemplo de políticas aplicadas para estos casos en la región de Parma, insistiendo en que allí gobierna una administración de izquierdas. Un modelo que refuerza la idea de educación e integración frente a la de abandono y marginación, desarrollada a través de módulos de aprendizaje y residencias dignas.

La primera parte del film se centra en el caso de Paolo, un niño rebelde con cierto retraso mental, cuyo ejemplo es paradigmático de vitalidad y furia. El perfil real del niño obtenido a partir de entrevistas con él, con su madre y con sus profesores, arroja luz sobre una realidad oscurecida por la aplicación de los modelos de tratamiento cuasi decimonónicos, descritos al comienzo. Por otro lado, la verosimilitud evidente de unas imágenes directas y sucias, obtenidas directamente de la realidad, [Ver **Figura 1**], vuelven a poner sobre la mesa el problema del realismo en Bellocchio.

FIGURA 1:



Paolo, en su propia forma de expresarse con soltura y desparpajo, en su energía desplegada al dar volteretas en la cama o patinando en el parque, mostrando una revista pornográfica a cámara pero también cuando insulta a sus profesores o le dice a su madre que es una “*grande putana*”, no puede por menos de retrotraer a los ítems de la ficción *bellocchiana*. Como en los apartes más interesantes de su cine militante, la cámara rastrea esa realidad esforzándose en extraer los apuntes más próximos al extrañamiento irracional. La diferencia en este caso, es que el ejercicio de cámara apenas requiere de ese esfuerzo. Al situarse la encuesta en el tema de los desequilibrios emocionales, la vida directa que se muestra ante la cámara integra ya esos elementos de forma autónoma, haciendo tambalearse de este modo los análisis que eluden el naturalismo de los dos primeros largometrajes del autor. No ya porque en esos títulos la exacerbación de lo irracional resulte verosímil, incluyendo algo más que un poso de neorrealismo costumbrista, sino porque los documentales posteriores terminan reflejando de forma no manipulada una irracionalidad similar presente en la vida diaria (al menos en la de los

centros en que se desarrolla el film). Una influencia insólita que hace que la construcción de ficción (los films de 1965 y 1967) antecedan cronológicamente a la representación documental (éste film de 1975, o el cine militante de 1969).

Paolo, el protagonista de la primera historia real, resulta así un ejemplo vivo de las contradicciones interiores (racionalidad, irracionalidad, vitalidad, rabia, oposición) presentes en el protagonista de *Las manos en los bolsillos* y sus bifurcaciones posteriores en otros films³³⁵.

Una vez más en el universo de Bellocchio (pero esta vez sorprendentemente en la realidad) un retrato de la Virgen preside la habitación familiar en la que el niño anda brincando. De hecho la insistencia del propio Bellocchio en preguntarle al niño por la relación con su madre, en un entorno que violenta la intimidad por la presencia de más niños en la escuela y por la indefensión general de Paolo, acaba provocando su respuesta airada (y no exenta de lógica): “*Mira o cambias de preguntas, o me piro de la escuela*”³³⁶.

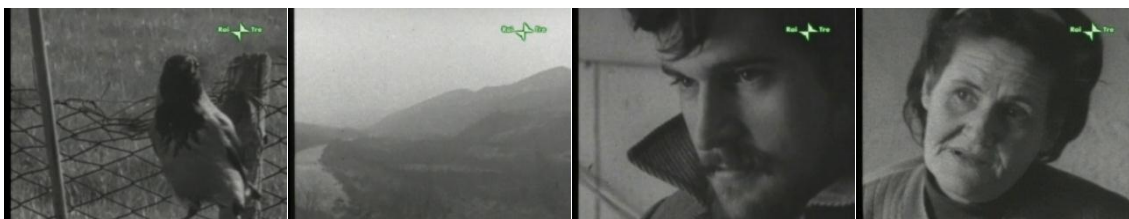
El siguiente caso, el de Angelo, un joven obrero metalúrgico, es todavía más extremo, ya que, en su esquizofrenia, tiene especial fijación social, despachándose a gusto con los inmigrantes, o con el cura del pueblo. Su problema principal según relata la psiquiatra es el de ser un hijo ilegítimo lo que de nuevo le lleva a mantener una relación conflictiva con su madre. La diferencia con sus ficciones en este punto (pese a la inclusión de símbolos inequívocamente *bellocchianos*, como el pájaro junto a la verja que no se decide a echarse a volar) es la búsqueda de un origen social que justifique en parte el desarrollo anómalo de su personalidad: la extrema pobreza de su entorno, de la familia, la miseria, la enfermedad, el entorno montañoso difícil, etc. [Ver **Figura 2**]. Una idea apuntada desde el comienzo en el estudio que Carmen Sáez realiza sobre el film: “(…) *nos encontramos frente al documento de una experiencia que pretende dar una alternativa social a un problema social: el de la locura, entendida como proceso ligado a las instituciones y emergente de un estrato socioeconómico siempre explotado y siempre al borde de la marginación*”³³⁷.

³³⁵ “En el episodio dedicado a Paolo, la cámara escruta nerviosamente, minuciosamente, cada movimiento, cada tic, cada expresión, cada gesto del joven Paolo. Tras estas imágenes aparece el pulso delirante de Bellocchio, el autor no consigue anularse, y uno no puede evitar pensar constantemente en I pugnì in lasca”. TRUEBA, F. (1978), *op. cit.*, p. 27.

³³⁶ S. AGOSTI, M. BELLOCCHIO, S. PETRAGLIA y S. RULLI, *Matti da slegare*, Italia, 11 Marzo Cinematografica-Assessorato Provinciale alla Sanità di Parma-Regione Emilia-Romagna, 1975.

³³⁷ Se trata de una publicación española que incluye el estudio de Carmen Sáez (junto a la transcripción de los diálogos del film) y que además equipara la situación italiana a la española, en un análisis más centrado en la psicología social (con un enfoque marxista) que en el cine, que relata también incipientes

FIGURA 2:



Un pájaro que no vuela caminando junto una alambrada, el paisaje montañoso de la zona (muy similar al de *Las manos en los bolsillos*), Angelo y su madre.

Bellocchio (y sus co-autores) invierten la carga de la prueba: el desequilibrio no emerge de la decadencia y la endogamia burguesa, sino de las paupérrimas condiciones de vida de esa gente: *“Hijos todos del proletariado y/o subproletariado urbano; habitantes de las barriadas extremas de las ciudades –sobre todo industrializadas– donde se acumulan la inmigración, el analfabetismo, el desempleo, la ausencia de condiciones mínimas compatibles con una existencia que pueda denominarse humana; o bien procedentes del campo, de las regiones más depauperadas, donde nadie que conserve un cierto espíritu de supervivencia quiere permanecer sobre la tierra que no produce más que sudores y aniquilamiento. Entre estas coordenadas encuentran su caldo de cultivo la prostitución, la indigencia, el alcoholismo, la delincuencia, la locura...”*³³⁸.

Los compañeros de trabajo de este protagonista episódico explican precisamente las contradicciones políticas y su extremismo sintetizándolo en el hecho de estar *“contra todo y contra todos”*³³⁹, pese a adscribirse genéricamente al grupo de extrema izquierda marxista-leninista, para luego renegar de su falta de garra; o defender ardorosamente la represión justa de algunos intelectuales en la URSS, a propósito de una pregunta de los entrevistadores sobre Stalin.

De nuevo la dualidad de esta persona real se equipara a las paradojas ideológico-políticas que denotaban algunos de los protagonistas de Bellocchio en los films previos, en este caso especialmente de *En el nombre del padre*. Una doble naturaleza, que como definíamos en su momento integra la subversión vanguardista con ciertas notas autoritarias y excluyentes, como en el caso del personaje de Angelo –curiosamente de

intentos de cambiar el modelo institucional español a partir de algunas experiencias realizadas en el psiquiátrico de Oviedo en 1965. SÁEZ, C., “Comentario a *Locos de desatar*”, en AGOSTI, S., BELLOCCHIO, M., PETRAGLIA, S., RULLI, S., *Locos de desatar*, Barcelona, Anagrama, 1978, p. 103.

³³⁸ SÁEZ, C., “Comentario a *Locos de desatar*”, en AGOSTI, S., BELLOCCHIO, M., PETRAGLIA, S., RULLI, S. (1978), *op. cit.*, pp. 105-106.

³³⁹ S. AGOSTI, M. BELLOCCHIO, S. PETRAGLIA y S. RULLI, (1975), *op. cit.*

nombre igual al del protagonista del documental– en el film citado de 1971; o del “maoísta” Camillo en *China está cerca*.

El tercer caso es el de Marco, otro joven cuya característica distintiva principal frente a los otros dos son sus tentativas suicidas. Marco, joven con un retraso mental que ahora trabaja como albañil, estuvo internado en un manicomio mezclado con pacientes de otras patologías mentales, y recibiendo malos tratos. Los documentalistas hacen de nuevo hincapié en la relación con su madre, a quién los internistas durante la estancia de Marco en el manicomio creían muerta.

Esta nueva insistencia en la relación entre el joven en conflicto y su madre retrotrae a las mismas obsesiones *bellocchianas*. En su alocución, la madre narra además determinadas historias reales (su visita al manicomio, la relación con el padre de Marco al que odia), que contienen gran fuerza costumbrista y sarcástica: “[en referencia al padre de Marco] *No le quiero ni ver, ni siquiera por el ojo de la cerradura. Por la Virgen, dígame que cuando se muera me visto de rojo*”³⁴⁰. El testimonio de la madre, finalmente sobrecogedor, acaba poniendo en evidencia el entorno social funesto en que ella misma se crió: abandonada por su madre y sufriendo malos tratos en un hospicio de monjas, hasta su subsistencia como prostituta. A la pregunta de si ha sido alguna vez feliz en su vida, ella concluye respondiendo “*Nunca, nunca*”³⁴¹.

FIGURA 3:



En las imágenes puede verse a Marco, enseñado por una maestra en una escuela nocturna; a su madre, su padre, y las dos monjas que niegan la entrada en los colegios religiosos para niños especiales.

El equipo intenta posteriormente entrevistar al padre del joven, al que la madre ha responsabilizado de todos los males. Este la culpa a ella, pero rehúye participar; al igual que las monjas de varios colegios para niños especiales, que azoradas, se excusan en la recepción de órdenes superiores. [Ver **Figura 3**]. El factor religioso cobra así presencia, puesto que a partir de las declaraciones previas, el siguiente fragmento del film,

³⁴⁰ Transcripción del diálogo del film, en AGOSTI, S., BELLOCCHIO, M., PETRAGLIA, S., RULLI, S., *Locos de desatar*, Barcelona, Anagrama, 1978, p. 40.

³⁴¹ Transcripción del diálogo del film, en *Idem.*, p. 44.

combinando las tres historias previas (que compondrían la primera parte *Tre Storie* del film completo), se articula una denuncia contra las condiciones inhumanas que rigen en los centros dirigidos por la Iglesia católica. El siguiente testimonio es precisamente el de un párroco que niega los hechos, o los justifica como “*pequeñeces*”³⁴² quejándose de que todos los movimientos para modificar esos hechos tengan un “*trasfondo político*”³⁴³. Se regresa así de forma directa a la temática principal del anterior film de Bellocchio, *En el nombre del padre*, la denuncia, barnizada de significación política, del modelo educativo controlado por el clero.

En este punto, el film pone sobre la mesa al párroco con dos de los jóvenes desequilibrados y un educador laico. Ante la acusación de Angelo contra la hipocresía de la Iglesia, el cura contesta: “*El mismo disco rayado de siempre. Nosotros cuando tratamos con un comunista... Sabe, yo soy anticomunista... Cuando viene un individuo que es comunista yo se lo noto en seguida: trata de hablar mal del Papa, de la Inquisición en España... Va en busca de todas esas cosas, de todo lo que puede haber de podrido. Pero la maniobra es esta, tenedlo bien en cuenta, la maniobra consiste en quitar fieles para crear comunistas (Con tono de sermón). La maniobra es crear guarderías, asilos, escuelas de jornada completa, etcétera, descristianizar (...)*”³⁴⁴. En definitiva, la conversación (y con ello el sentido del film) siempre vuelve sobre el problema político, estableciendo de forma categórica que el modelo para tratar a los enfermos mentales depende de la ideología que encierran las diferentes instituciones encargadas.

La conversación se convierte en un animado debate político-religioso sobre la función de la Iglesia católica, acusada por Angelo de connivencia con la burguesía e incluso con la dictadura de Pinochet, y sencillamente de ser la responsable de los malos tratos recibidos por Marco (en un largo monólogo de increíble lucidez). El párroco, don Secondo, sigue defendiéndola a ultranza: “*(...) Ten en cuenta sólo, que contra la Iglesia, contra los curas, ya van veinte siglos, y todos se han roto los cuernos, y ahí sigue la Iglesia. Y ahí seguirá otros veinte siglos, y nosotros ya no existiremos*”³⁴⁵.

El nivel e intensidad de la charla, con argumentaciones plenamente razonables, se convierte en la demostración palpable de las posibilidades y capacidades de los dos jóvenes protagonistas. [Ver **Figura 5**]. En definitiva, su condición patológica parece

³⁴² Transcripción del diálogo del film, en AGOSTI, S., BELLOCCHIO, M., PETRAGLIA, S., RULLI, S. (1978), *op. cit.*, p. 49.

³⁴³ *Ibid.*, p. 49.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 52.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 55.

encontrarse más cerca de la inadaptación social, provocada por su aislamiento y por la falta de tratamiento adecuado que de la verdadera locura como apunta Sáez: “(...) *asilado no es en absoluto sinónimo de “loco de remate” o “loco de atar” sino de ciudadano excluido. Precisamente esta realidad elemental, y a la vez contundente, es la que motiva y se expresa en la segunda parte de la película*”³⁴⁶.

FIGURA 5:



Por otro lado, la cámara que recoge apenas sin cortes toda la discusión, se evade un momento para centrarse en la figura del sacristán leyendo la revista *Famiglia Cristiana*, diario católico que el director utilizaba ya como símbolo en *Las manos en los bolsillos*, cuando Ale y Giulia arrojaban la colección por la ventana después de la muerte de su madre. El detalle pone de relieve de nuevo el detallismo irónico del autor (autores en este caso), incorporando ambivalentemente en realidad y ficción, elementos de exordio sarcástico y crítico.

Esta primera parte del film continúa explorando el tema de las escuelas religiosas especiales, a través de nuevos testimonios, como el de un antiguo educador, que revela su propia incapacidad para desempeñar esa tarea. El discurso se construye sobre las revelaciones de los diálogos, completadas por fotografías antiguas de los niños de ese colegio trabajando en tareas de artesanía, y por imágenes de cardenales y obispos en visitas oficiales. Finalmente, los “tres casos” mostrados, reunidos en un mismo espacio, completan la narración de sus experiencias con su sórdida iniciación sexual (a través de violaciones homosexuales o con prostitutas).

El pequeño, Paolo, narra de nuevo sus problemas familiares y en la escuela especial (explicando porque se escapaba una y otra vez, o como encerró a la psicóloga en una habitación y tiró la llave por la ventana): “(...) *quería un poco de libertad. Me decían: “Paolo, quédate aquí, Paolo, no vayas allá, Paolo esto, Paolo aquello”.* Me

³⁴⁶ SÁEZ, C., “Comentario a *Locos de desatar*”, en AGOSTI, S., BELLOCCHIO, M., PETRAGLIA, S., RULLI, S. (1978), *op. cit.*, p. 105.

estaba hartando, y llegó un momento en que me escapé. Tres veces. Una vez me escapé hasta el mar”³⁴⁷. [Ver **Figura 6**].

FIGURA 6:



Un tipo de comportamiento real que de nuevo remite a referencias cinematográficas de ficción³⁴⁸, y cuya filmación emerge como un momento de especial frescura poética, apuntalada muy suavemente por una de las escasísimas intromisiones musicales de Nicola Piovani. Un efecto que lejos de empañar la idea de *cinema-vérité*³⁴⁹, propone una solución alternativa –como un complemento– a la ya larga secuencia del monólogo del niño, que culmina en una explosión de risas y alegría de todos los “casos” presentes. [Ver **Figura 6**].

Locos de desatar. Segunda parte.

La estructura narrativa del film, igualmente política, es también dialéctica. Si en la primera parte se han plasmado las condiciones de vida y la “educación” de estos chicos especiales según el modelo tradicional, a través de tres casos ejemplares; en la segunda se muestran algunas de las alternativas. No obstante, como dice Tassone, “*se trata de una reflexión a posteriori, no de una programación. La gran originalidad del este film único es precisamente su excepcional valor de documento puro, exento de toda forma de manipulación, sea ideológica, sea melodramática*”³⁵⁰. Es decir, ese sentido dialéctico y

³⁴⁷ Transcripción del diálogo del film, en AGOSTI, S., BELLOCCHIO, M., PETRAGLIA, S., RULLI, S. (1978), *op. cit.*, p. 60.

³⁴⁸ No solo al espíritu rebelde de Alessandro en *Las manos en los bolsillos*, sino también (y de hecho aún más) a las vivencias del protagonista de *Los cuatrocientos golpes*, cuya escena final le muestra junto al mar después de escapar de un reformatorio. Otro film referencial de las nuevas olas europeas.

³⁴⁹ El propio Bellocchio reconoce a Tassone esa influencia: “*De una cierta manera, el film entronca con la tradición del cinema-verité (pienso sobre todo en Le joli mai [1963], de Chris Marker)*”, en TASSONE, A. (1982), *op. cit.*, p. 39.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 33.

político del film no se conforma a partir de un marcaje preestablecido, sino que surge naturalmente de la realidad que recoge la película.

El primer fragmento de esta segunda parte cuenta las experiencias de una pareja que ha acogido a algunos de estos niños, integrándolos en una vida familiar normal. El matrimonio entrevistado narra su costosa reeducación, dado que prácticamente eran “buenos salvajes”, acostumbrados a estar hacinados, atados, sin ropa ni limpieza, internados en módulos de enfermos irrecuperables mezclados con ancianos demenciados, y sin haber salido nunca a la calle. Pero además se refleja la lucha por lograr, gracias a la colaboración de los obreros, y con la oposición de patronos y capataces, su inserción laboral en fábricas, a partir de su mayoría de edad. Un enfoque que vuelve a remitir al planteamiento de lucha de clases (clases peculiares en este caso) que define a la película: *“Toda lucha de clases es dura, sabes, y nunca se ha vencido de forma definitiva. Hay pequeñas batallas que debes ganar, luchar y ganar, así, día tras día, momento a momento, y, diría, incluso, intervención tras intervención. El alta de un enfermo, de un niño, debe ser una ocasión más para reproducir este discurso. Y eso es lo que nosotros hacemos”*³⁵¹.

El siguiente ejemplo de integración es un taller municipalizado dónde trabajan algunos jóvenes con retraso mental. [Ver **Figura 7**]. La cámara recoge los testimonios de los chicos y de otros obreros, alternándolas con escenas del trabajo. La presencia de obreros con síndrome de Down ya se apuntaba en el citado film del montador y co-director Silvano Agosti *N.P. il segreto* (1970).

FIGURA 7:



La propia dinámica demuestra la buena aceptación de esta experiencia promovida desde un sector público gobernado por la izquierda. Según el testimonio del obrero, el progreso de los chicos ha sido exponencial, ya que al principio ni siquiera se relacionaban entre sí o con otras personas. No obstante, esta situación modélica abre algunos

³⁵¹ Transcripción del diálogo del delegado de sanidad de la región, Tommasini, en AGOSTI, S., BELLOCCHIO, M., PETRAGLIA, S., RULLI, S. (1978), *op. cit.*, p. 66.

interrogantes sobre la alienación que produce este desempeño: los discapacitados del film sólo quieren trabajar y consideran tiempo muerto sus horas de ocio. Una circunstancia que uno de los obreros veteranos extiende a cualquier trabajador normal aquejado de soledad en su vida personal. La lucidez y humanidad mostrada por estos obreros, verdaderos maestros y “psicólogos”, entrega notables momentos de verdad cinematográfica, cuando analizan con brillantez las contradicciones o los avances de los chicos. Por ejemplo, haciendo hincapié en la importancia de que sientan una amistad entre ellos y con los demás (ahí entronca el plano en que dos ellos se dan la mano como modo de ánimo mientras uno habla a cámara. Ver **Figura 7**). En definitiva de que se sientan apreciados e integrados en el grupo social y laboral: “*Nosotros, cómo seres humanos, vivimos y estamos todavía en el mundo porque hemos vivido en colectividad. Si nos aislásemos, ciertamente que moriríamos, o seríamos simples bestias. Entonces, puesto que es la colectividad lo que nos permite vivir, lo que nos hace progresar, para ellos también la oportunidad está en la colectividad, no puede ser otra*”³⁵².

El delegado de sanidad de la región vuelve a intervenir en una larguísima declaración, que por momentos tiene la apariencia de un mitin político, construyendo la definitiva relación entre el aspecto político y el terapéutico de las experiencias. Remontándose a la tradición izquierdista de Parma (en su lucha por los derechos laborales a principios de siglo XX, en su oposición al fascismo), explica el progresivo avance en el cierre de los manicomios y las antiguas escuelas especiales, y en la integración de sus antiguos internos en la sociedad, como una forma de lucha obrera.

La siguiente experiencia mostrada es la de un internado para pacientes, que aplica los nuevos métodos de tratamiento. Las primeras escenas, bajo el sonido de una canción popular entonada por uno de los internos, muestran una galería de rostros de mirada extraviada, pero felices; mientras algunos bailan al son de la música. La manera en que se dispone el montaje, y la propia actitud de las personas retratadas, aporta un aire de extrañamiento a la secuencia. Una nota estilística habitual de Bellocchio, pero que en este caso no resulta grotesca ni crítica. Su cualidad primordial es la humanidad y la ternura, lo que no elimina su aspecto surreal, sino que lo encauza poéticamente en una realidad amarga pero en la que cabe la esperanza. Una esperanza que precisamente se está reflejando a través de las alternativas que se muestran. [Ver **Figura 8**].

³⁵² Transcripción del diálogo de un obrero, en AGOSTI, S., BELLOCCHIO, M., PETRAGLIA, S., RULLI, S. (1978), *op. cit.*, p. 72.

FIGURA 8:



En mitad de la fiesta de los internos se intercala el sobrecogedor testimonio de uno de ellos, Martinelli: la agresión que sufrió por parte de los enfermeros cuando intentó que prestasen atención a otro de los locos aquejado de fiebre. Una historia que revela no solo los malos tratos que se producían, sino el carácter vengativo y fascista del personal de asistencia, aquejado del síndrome del carcelero sádico. El entrevistado se congratula de la nueva situación pero aboga por el cierre definitivo de los internados y por el establecimiento de comisiones de enfermos a modo de sindicatos.

El afloramiento del pensamiento izquierdista de este testigo se confirma cuando en la siguiente escena vuelve a entonar una canción popular pero cambiando la letra³⁵³, que reza, entre otras cosas: “*¡Que la guerra se prohíba en nuestra sociedad! / Viva, viva nuestro ideal, / Viva el lema de pan y trabajo, / así dejaremos de estar mal / si aprendemos a estar unidos. / Paseando por la calle, con una flor roja en el ojal, / cantaremos con alegría / el himno de los trabajadores*”³⁵⁴. Una circunstancia que conduce a dudar sobre los verdaderos motivos (quizá políticos) del internamiento de algunos veteranos pacientes, cuyo estado mental sin duda habría empeorado a partir del paso por las experiencias terribles relatadas. Una circunstancia aplicable a cualquiera de los pacientes que muestra el film: “*El tratamiento excluyente uniformiza a la larga a unos y a otros, de manera que, una vez adultos, todos desempeñarán bien su papel de locos de atar*”³⁵⁵.

La lucidez del “loco” Martinelli a la hora de contar ese pasado, o su ironía al relatar el vacío de su rutina en el hospital, abundan en esa tesis implícita de la obra que quiere hacer dudar sobre las fronteras entre raciocinio y locura. Una interpelación al público para que se pregunte porque esa gente esta aislada o encerrada y ellos no.

³⁵³ “En los años cincuenta, en ciertos sectores de base de la izquierda se trataba de “politizar” la música, yuxtaponiendo textos comprometidos a canciones de consumo muy difundidas entre las masas”, en AGOSTI, S., BELLOCCHIO, M., PETRAGLIA, S., RULLI, S. (1978), *op. cit.*, p. 79.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 79.

³⁵⁵ SÁEZ, C., en *Ibid.*, p. 116.

En este punto, las preguntas de los entrevistadores se centran en la transición entre el modelo antiguo y el nuevo. El punto de inflexión se produce en 1973 a partir del Congreso de psiquiatría de Parma. También a partir del 68, en que los estudiantes ocupan el hospital psiquiátrico.

El “enfermo” Martinelli, que había participado en la resistencia antifascista, recuerda como con anterioridad se les obligaba a trabajar para beneficio de una empresa externa montando pantallas y sin apenas recibir remuneración. Todo el proceso adquiere la tónica de una lucha histórica, en un sentido político, por arrumbar un antiguo régimen, consiguiendo el reconocimiento de múltiples derechos, comenzando por su condición de seres humanos al mismo nivel que cualquier ciudadano: “[En referencia a Tommasini, el asesor en sanidad de Parma que sale en el film, al que conoció en la resistencia] (...) *Pero entonces ya éramos dos compañeros, uno en la miseria, y el otro casi en ella, pero unidos en el mismo frente para luchar contra esa maldad que el mundo ha creado alrededor de estos manicomios. Porque damos el ejemplo y miramos a la gente a la cara. El que suscribe, sí, señores, ¡un loco! ¡Pero, y lo que cuesta estar loco! He perdido la familia, he perdido los hijos. ¿Qué me queda? Tommasini. Parece una historia, parece una fábula, pero ¿quién me sonríe? ¿Quién me hace confiar en el mañana? Tommasini. Pero él también está trabajando demasiado... Igual que yo, que trabajé demasiado*”³⁵⁶.

He aquí el impresionante diálogo de un “loco”, que da fe de esa lucha cuasi épica por sus derechos de enfermo mental, al tiempo que pone en cuestión esta última catalogación. “*Hay más claridad política y pasión civil en sus frases en suspenso que en las asépticas declaraciones de los que pertenecen a los servicios*”³⁵⁷.

Los fragmentos siguientes aluden a otro problema de los internos: su manera de enfrentarse a la libertad cuando son dados de alta. La mayoría después de larguísimas estancias en el manicomio tienen un miedo absoluto al exterior. El primer caso que aborda el film es el de dos ancianas, antiguas internas del hospital psiquiátrico de Colorno en las épocas en las que existían malos tratos generalizados (la entrevistada relata que estuvo atada a la cama durante cinco años, día y noche). El caso siguiente es el de una joven dada de alta por el médico, después de haber sido internada por las monjas debido a su carácter rebelde. En este punto, se analizan los casos de mujeres que han conseguido rehacer su vida, pese a sus experiencias, porque sus desequilibrios estaban injustamente

³⁵⁶ Transcripción del monólogo del paciente Martinelli, en AGOSTI, S., BELLOCCHIO, M., PETRAGLIA, S., RULLI, S. (1978), *op. cit.*, p. 83.

³⁵⁷ SÁEZ, C., en *Ibid*, p. 6.

achacados a su naturaleza, cuando era el trato inhumano de sus cuidadoras (monjas) el que las generaba la histeria y la ansiedad. El catálogo de confesiones descritas alcanza niveles en que podría ser denominado tortura. [Ver **Figura 9**].

FIGURA 9:



La joven Clelia explica como las monjas le colocaban una capucha sucia y ceñida a modo de castigo. Una forma de “tranquilizarla” que apenas le permitía respirar y que le acabó provocando un soplo en el corazón.

Los casos siguientes son los que mejor plantean el problema de la libertad cuando la integración no es posible; la gente que pese a estar dada de alta no abandona el hospital porque ni tiene ni sabe dónde ir. El caso ejemplar es el de una anciana que pese a estar perfectamente se niega a abandonar la institución: “*Yo sola me encuentro perdida*”³⁵⁸, explica. Un problema social aún más complejo que ya no es político, y cuyas derivaciones, en torno al concepto de la libertad, resultan casi filosóficas. Aunque, en definitiva, son la consecuencia de las políticas aplicadas en el pasado: “*Esta es la enfermedad más grave del manicomio. La enfermedad, que hemos comprendido en estos años, es que el manicomio destruye a las personas. Las personas tienen miedo de salir. Cuando hablamos de reinserción, de rehabilitación, significa ayudar (...). Mañana un paseo, pasado mañana a dar vueltas por las calles de la ciudad, otro día al cine (...). Poco a poco, estas personas vuelven a encontrar un interés en la vida, se curan de la “enfermedad del manicomio”, y se recuperan (...)*”³⁵⁹.

El asesor Tommasini, que hace esta reflexión, termina relatando el caso de un paciente dado de alta que se ha animado a salir a vivir fuera gracias al efecto motivador que le ha producido la presencia de los cineastas. La necesidad del film no podría quedar explicada de modo más concreto. Más allá de la denuncia y de darle visibilidad a una problemática oculta, la propia película termina incidiendo sobre la realidad de los internos, aportando su parte en su progreso individual.

³⁵⁸ Transcripción del diálogo, en AGOSTI, S., BELLOCCHIO, M., PETRAGLIA, S., RULLI, S. (1978), *op. cit.*, p. 90.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 91.

Esta feliz declaración cierra el film, a falta del epílogo musical, que funciona como una especie de aparte liberador, como un exorcismo fílmico de los males que se han ido enumerando. La alegría desbordada de los internos, que cantan y bailan, adquiere el sentido festivo, nuevamente humano y esperanzador, si no de una victoria, al menos de la lucha que avanza en la dirección correcta.

Pese a su filmación y montaje en bruto, improvisada y descuidada, la escena adquiere un nivel brillantísimo, por su combinación de elementos surrealizantes, su propia condición de verdad en bruto, y su significación social y política. [Ver **Figura 10**]. *“Durante la filmación, hemos improvisado mucho, ya que no se puede programar o repetir los acontecimientos que se desarrollan en vivo; les aprovechamos una sola vez, cuando llegan. Eso me ha provocado algunos problemas ya que estoy habituado a preparar los encuadres al milímetro (...). En este tipo de trabajo, el encuadre está descuidado, es inevitable, y eso mismo se convierte en un trazo estilístico. El contenido reclamaba que sacrificásemos la búsqueda formal. El discurso era demasiado importante para buscar imágenes bonitas”*³⁶⁰.

FIGURA 10:



Los internos cantan y bailan, entre otras cosas algunos himnos y canciones con significado político, que hacen a los más enfervorizados levantar el puño cerrado.

Sobre el carácter político del film:

Locos de desatar constituye uno de los films políticos más intensos de Bellocchio. Pese a su apariencia si se atiende al tema objetivo del film (la locura y su tratamiento

³⁶⁰ Marco Bellocchio a Aldo Tassone, en TASSONE, A. (1982), *op. cit.*, p. 39.

institucional), la película se articula como el relato histórico de una lucha política: se establece una reflexión dialéctica en torno al problema, que acaba manifestándose en un reflejo de la lucha de clases mantenida entre enfermos, cuidadores y sociedad; se analiza el proceso de reconversión de los antiguos manicomios a partir de un determinado impulso político (el gobierno de izquierda de la región), al que se le buscan unas causas también políticas (el congreso de Parma, la ocupación de manicomios en el 68); y se narran los efectos de las nuevas experiencias de integración social. El propio Bellocchio define su film como “*Un cine político, de participación, (...) una representación de una realidad directa pero, simultáneamente, interpretada políticamente*”³⁶¹.

La intensidad de la obra se refleja también en el hecho de que la puesta en escena (pese a ofrecer numerosos ejemplos de vivacidad) queda relegada en un sentido formal o estético a la expresión de la problemática social. Es decir, prima el hecho de mostrar antes que la preocupación de la forma en que se muestra. Una intensidad certificada en el potente carácter crítico del documental, que constituye la quinta aproximación, desde esta perspectiva, a una institución tradicional italiana, después de la familia (*Las manos en los bolsillos*), los partidos políticos (*China está cerca*), los colegios religiosos (*En el nombre del padre*) y la prensa (*Noticia de una violación en primera página*).

Esta denuncia incluye una constante apelación a la memoria de las víctimas, cuyos testimonios del horror pueden equipararse con los de cualquier otra víctima política. Ese registro es doblemente valioso, ya que por un lado informa de una violación de los derechos humanos muy poco conocida, y por otro, permite la pervivencia del recuerdo de esas acciones en la sociedad. Unos testimonios que rebosan en su mayor parte de un enfoque y de un contenido político por parte de los propios enfermos. Sus razonamientos, a veces contradictorios, otras extremos, o perfectamente lúcidos, rebosan de un significado militante, y son varios los casos de antiguos partisanos. Ese pasado bélico, que quizá pueda explicar alguna de sus patologías (el film no incide en este aspecto) refleja, por otro lado, el injusto desdén del Estado italiano hacia los ex-combatientes antifascistas. El ataque contra las instituciones mentales no es genérico, ya que los responsables en mayor o menor grado quedan identificados, en muchos casos con la Iglesia católica y sus escuelas y hospicios, que además (salvo en el caso de un párroco) se niegan a intervenir, o a permitir a los autores grabar las condiciones de los internos en sus instalaciones.

³⁶¹ Marco Bellocchio a Aldo Tassone, en TASSONE, A. (1982), *op. cit.*, p. 39.

Esta dicotomía plantea las objeciones por parte de algunos críticos: “Locos de desatar es un canto cálido al Partido en cuanto tal, a la vez que un ataque frontal a las instituciones dependientes de la Iglesia, demostrando un anticlericalismo también infantil. Es muy fácil encontrar unas ingenuas religiosas y un furibundo sacerdote que se erijan en muestras de los ‘métodos católicos’. ¿Era necesario caer en esa simpleza para constatar que en determinadas instituciones se siguen empleando métodos periclitados? Desde luego que no. A no ser que el film tuviera un intención que iba más allá de lo clínico-social para insertarse en el discurso ideológico-político militante. [Por otro lado una intención evidente en todo caso]. Desde esta perspectiva, Locos de desatar desmerece como documento e inclusive como arma porque cae en el simplismo”³⁶².

Además, más allá de estas consideraciones sobre el aspecto ideológico, la obra se eleva sobre el carácter de denuncia y de registro del proceso, para acceder a otro nivel, que avanza ya una de las principales obsesiones de Bellocchio. Una fijación siempre latente en su obra, pero especialmente presente en sus films de los años ochenta: el problema de la enfermedad mental. Una temática enfocada desde su interés por invertir o difuminar los términos de cordura y locura, para llegar a borrar los límites entre ambas. Lo insólito y destacable del caso, es que esa reflexión no parte de una construcción ficticia, sino que se extrae de propia realidad. A lo que se añade, por la manera en que se han ordenado los fragmentos en el montaje, la constatación de que la lucha que plantea el film, no ha sido exclusivamente dirigida de forma externa a los interesados, sino –como en el caso del “loco” Martinelli– protagonizada por ellos mismos, manifestando de ese modo sus capacidades y la propia ambigüedad de su condición de enfermos.

Por último, Bellocchio (y sus colaboradores) han creado la forma más pura de film político que puede concebirse, en base precisamente, cómo expresa Trueba, a su utilidad: “¿Puede concebirse un filme más útil? Una película que, además de ponerse del lado de estas criaturas indefensas, oprimidas y explotadas y concederles la palabra que durante tantos años les estuvo vetada, llega a tener una incidencia directa sobre la realidad, a conseguir unas condiciones de vida mejores para una serie de gente, ¿puede concebirse un filme más hermoso? Locos de desatar es una película que cualquier país que se tenga por democrático debería pasar por televisión, para que llegue al mayor público posible. Un cine que las televisiones deberían producir y propiciar, en vez de

³⁶² ALCOVER, N., “Locos de desatar”, en ALCOVER, N. y PÉREZ GÓMEZ, A.A., *Cine para leer* 1978. *Historia crítica de un año de cine*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1979, p. 120.

prohibir y marginar”³⁶³. La película (algo que solo ocurre en casos puntuales) no solo denuncia una realidad, dándola a conocer y provocando un efecto determinado (y político) en el público³⁶⁴. Además, el film altera esa realidad en el sentido de la tesis ideológica que ha propuesto. Es decir, se convierte en un instrumento político que provoca consecuencias concretas en la realidad que está retratando, cómo en el mencionado caso que cierra el film. Añadiendo una pregunta más a las que se hacía Fernando Trueba: ¿puede ser un film más político?

³⁶³ TRUEBA, F. (1978), *op. cit.*, p. 27.

³⁶⁴ Además de generar films que lo toman como modelo, como es el caso del documental español *Animación en la sala de espera* (Carlos Rodríguez Sanz y Manuel Coronado, 1981), que se encuentra “inserto en el debate que estaba teniendo lugar en los medios acerca de la enfermedad mental y su tratamiento; la original película de Rodríguez y Coronado emprende un acercamiento respetuoso a la vida diaria de los internos del centro psiquiátrico de Leganés. Es una invitación extraordinariamente sugerente a traspasar el umbral que separa un mundo (el de los “sanos”) de otro (el de los “locos”) y a dejar atrás los prejuicios que durante décadas habían circulado en torno a la locura”, en *Programa Filmoteca española*, Madrid, mayo 2013, p. 13.

Speciale
Intervista esclusiva a
MARCO BELLOCCHIO

UN FILM DI
**MARCO
BELLOCCHIO**

CON
FRANCO NERO
MIOU MIOU
MICHELE PLACIDO
IN

MARCIA TRIONFALE

E CON LA PARTECIPAZIONE DI
EKKEHARDT BELLE **PATRICK DEWAERE**
NINO BIGNAMINI

SCENEGGIATURA MUSICHE FOTOGRAFIA PRODUTTORE DELEGATO
MARCO BELLOCCHIO **NICOLA PIOVANI** **FRANCO DI GIACOMO** **LU LEONE**
SERGIO BAZZINI

PRODOTTO DA **SILVIO CLEMENTELLI**

COPRODUZIONE ITALO FRANCO TEDESCA
"CLESÌ CINEMATOGRAFICA" (ROMA)
"RENN PRODUCTION" (PARIGI)
"LISA FILM" (MONACO)



8. VUELTA DE TUERCA A LAS INSTITUCIONES:

Marcha triunfal (Marcia trionfale, 1976)

Bellocchio vuelve al largometraje de ficción convencional con *Marcha triunfal* (*Marcia trionfale*, 1976), film que cierra su primera etapa cinematográfica, constituida básicamente por la constante, aunque heterogénea, puesta en cuestión de las instituciones fundamentales italianas: familia, partidos políticos, educación, periodismo, poderes del estado, y en el caso que nos ocupa, ejército.

Marcha triunfal puede considerarse sin discusión una película esencialmente política, aunque, a diferencia de *China está cerca* o *Noticia de una violación en primera página*, no trate de forma concreta el proceso político. Su condición en este sentido, no solo viene dada por su persistente crítica hacia un puntal del estado tan tradicional como las fuerzas armadas, sino sobre todo, por la intensa perspectiva ideológica que se aplica a esa mirada. Frente a la crónica del hecho político de los films citados previamente, el director propone una obra política en forma de metáfora, como ya había hecho en *Las manos en los bolsillos* y *En el nombre del padre*, pero de forma mucho más directa³⁶⁵.

³⁶⁵ Nótese de nuevo, que la diferencia entre considerar cualquier película –siempre ideológica aunque sea por omisión– susceptible de constituirse en metáfora política, y la de acotar más este calificativo, parte de respetar los márgenes de interpretación del film, centrándose exclusivamente en el contexto y el subtexto aportados por el autor o autores del mismo. La interpretación política de cualquier film convencional es perfectamente posible, pero eso no implica de partida que por ello esa película tenga que ser política. En este caso sería el analista el que aportaría la connotación política y no necesariamente la obra.

Su tesis política principal, compartida especialmente con sus dos films de ficción previos (*Noticia de una violación en primera página* y *En el nombre del padre*), plantea de nuevo la pervivencia de un importante sustrato fascista presente en la sociedad italiana contemporánea, tan peligroso como grotesco. “Bellocchio subraya que los males que aquejan a nuestra sociedad están ya en embrión, y de una manera muy significativa en la misma educación que esa sociedad reserva para sus hijos, y con estas dos obras [*En el nombre del padre* y *Marcha triunfal*] se fija en dos capítulos: el patriótico-militar y el religioso. Así conjugado su espíritu dialéctico con ese modo de hacer cine ‘político’ a la italiana, entretenido y agradable, tan característico también de Rosi, Petri, Damiani, etc. (...)”³⁶⁶. De hecho, según narra Alberto Pezzotta, la película motivó las críticas al director, por parte de sus antiguos camaradas políticos, que le acusaban de obviar la importancia del movimiento italiano de objetores de conciencia, y sobre todo, le “echaban en cara la presunta cesión comercial por haber usado los medios del cine capitalista”³⁶⁷.

Marcha triunfal es una coproducción entre Italia, Francia y Alemania, que según indican los créditos fue objeto de tres versiones diferentes, una para cada país –en cuestión de diálogos–, con diferentes ayudantes de dirección en función de la nacionalidad. La diversidad nacional de las fuentes de financiación explica la elección de un reparto con nombres franceses –Miou-Miou y el malogrado Patrick Dewaere, por entonces pareja– y alemanes como Peter Berling³⁶⁸, que interpreta a uno de los compañeros de correrías del teniente (encarnado por Dewaere), y que realizó la función de asistencia a la dirección en la versión alemana.

Los dos protagonistas fueron asignados a Michele Placido y a Franco Nero. Placido por entonces casi debutante, además de darse a conocer con este film (luego ha derivado con los años en director y actor de carácter), obtuvo dos premios por su papel (el premio David di Donatello y el del sindicato de periodistas italiano, el Nastro d’Argento, al mejor actor). Franco Nero, un habitual del cine político encarna a un militar brutal y algo demente, frente a sus habituales roles de juez o policía honesto frente al sistema, en algunas películas de Damiano Damiani.

Bellocchio, aprovecha libremente sus experiencias en el servicio militar italiano para escribir el argumento, como el mismo relata: “*Mi servicio militar se pareció al del*

³⁶⁶ CAMIÑA, A., “*Marcha triunfal*”, en ALCOVER, N. y PÉREZ GÓMEZ, A.A. (1979), *op. cit.*, p. 245.

³⁶⁷ PEZZOTTA, A., “*Marcia trionfale*”, en APRÀ, A. (Ed.) (2005), *op. cit.*, p. 156.

³⁶⁸ Un actor secundario de oronda presencia física, habitual en films de Werner Herzog.

*protagonista del film. Es un intelectual de provincia, desarraigado, sin trabajo, que venía de la pequeña burguesía, es decir, de una clase que tiene todavía unos privilegios, que el ejército anula absolutamente*³⁶⁹.

En el guión colabora con Sergio Bazzini, curtido profesional italiano, que había trabajado sustancialmente con Marco Ferreri³⁷⁰, uno de los autores italianos de los que Bellocchio se siente más próximo, además de haber sido el responsable del guión de *Grazie zia* (Salvatore Samperi, 1968), film muy influido por *Las manos en los bolsillos*, o de otros títulos reseñables como su colaboración con el Grupo Dziga Vertov, capitaneado por Godard en *Le vent d'est* (1970); o *La gran burguesía* (*Fatti di gente perbene*, 1974) y *La herencia Ferramonti* (*L'eredità Ferramonti*, 1976), ambas de Mauro Bolognini. En el aspecto musical, Bellocchio vuelve a contar con la colaboración del compositor Nicola Piovani.

Sinopsis:

La historia narra las vivencias de Paolo Passeri (Michele Placido), veinteañero licenciado en leyes, que cumple el servicio militar obligatorio. Además de la dura disciplina y de las terribles novatadas, el capitán Asciutto (Franco Nero), la toma con él, convirtiéndole en el blanco de sus iras, provocadas por su militarismo severo, su desequilibrio y sus celos conyugales.

Tras pegarle una paliza para que aprenda la lección y se convierta en un “hombre”, Paolo cambia de actitud y el capitán comienza a cogerle cariño, convirtiéndole en su favorito. El joven recluta se convierte en espía de la mujer del capitán, Rosanna (una bellísima Miou-Miou), descubriendo que es la amante de un teniente del cuartel (Patrick Dewaere), pero decide ocultarlo para evitar males mayores.

Paolo, que se ha convertido progresivamente en un duro y despiadado soldado odiado por sus compañeros, confraterniza cada vez más con el capitán, con el que desarrolla casi una relación paterno-filial. Al mismo tiempo descubre la complicidad que le une a la mujer de este, Rosanna, por la que se siente atraído. Esta, que pese a su

³⁶⁹ Marco Bellocchio a Dominique Rabourdin, en RABOURDIN, D., “Bellocchio nos habla de su último film”, *Cinéma 77*, marzo 1977, n° 219, reproducida en *Dirigido por*, mayo 1977, n° 44, p. 12.

³⁷⁰ Concretamente, en los siguientes títulos: *El semen del hombre* (*Il seme dell'uomo*, 1969) y *Dillinger è morto* (1969).

aparente frivolidad es una mujer infeliz, maltratada por su marido y su amante, encuentra calidez y dulzura en Paolo y lo convierte también en su amante.

El protagonista, atrapado en una situación diabólica, sufre un nuevo cambio de actitud cuestionándose sus lealtades, pero Rosanna, harta de la situación lo abandona todo. El capitán desquiciado por su problema conyugal y tocado además por la traición puntual de Paolo –que se une a una escapada entre compañeros en vez de acompañar al capitán en una de sus sádicas bromas nocturnas a los reclutas– termina provocando su muerte a manos de un vigía novato, en una forma de suicidio que bascula entre el juego y el accidente.

La estructura narrativa:

Marcha triunfal es uno de los títulos más brillantes y completos del director. La construcción narrativa está claramente dirigida a la consecución de un discurso y de unas conclusiones políticas –como en los casos anteriores–, pero la definición de los tres personajes principales tiene una riqueza y una complejidad mayor (algo a lo que ayuda la excelente interpretación de los actores).

Los personajes, además de ser el vehículo representativo de una clase social o ideológica, actuando como instrumentos al servicio de una tesis, resultan figuras vivas, con inquietudes y emociones contradictorias. Esta circunstancia, lejos de empañar ese discurso, lo enriquece aún más.

El film se estructura en cuatro actos, produciéndose entre los dos primeros y los dos segundos una importante división temática que separa el film en dos grandes bloques. “*El director ha hecho dos films en uno: el cuadro sacrílego, casi documental, de la vida en el cuartel y del espíritu militar (primera parte) y la compleja novela íntima de una doble opresión (segunda parte)*”³⁷¹. Curiosamente esta estructura (dos bloques de dos actos) centrada en la maduración progresiva, pero no necesariamente exitosa, del protagonista es idéntica a la de la obra teatral *La gaviota* de Chejov, que Bellocchio escogerá como proyecto inmediatamente siguiente.

³⁷¹ TASSONE, A. (1982), *op. cit.*, p. 33.

Bloque uno. Acto primero:

En el primer acto del primer bloque, asistimos a la presentación de la vida en el cuartel. La descripción transita por dos vías constantemente interrelacionadas: los apuntes genéricos sobre la rutina del servicio militar, y la historia personal de Paolo en ese ambiente.

El microcosmos cuartelario representa un estado cerrado en si mismo, de signo claramente totalitario. Su naturaleza fascista viene dada por cuatro vías que se complementan de forma desesperante para el protagonista, cuya individualidad se resalta constantemente. A través del propio funcionamiento de la rutina militar (reglamento, disciplina, etc.); mediante las humillaciones derivadas de las estructuras de clase oficiosas que se generan entre novatos y veteranos; por la actitud servil y aborregada que, con algunas excepciones, mantiene el grupo de reclutas novatos; y en último lugar, por la deriva demencial del carácter severo y sádico del comandante (Franco Nero).

La disciplina y el reglamento militar:

La primera de las notas fascistas –la propia disciplina del ejército–, es la más evidente pero no necesariamente la más brutal. El film muestra una galería de situaciones absurdas, habitualmente presentadas con negro sarcasmo, referidas a los usos de la tradición y el entrenamiento militar. Su raigambre ideológica queda representada expresivamente por la plasmación visual de elementos clásicos del imaginario fascista, como la uniformidad mecánica, la anulación de la voluntad individual, la violencia contextual, la preponderancia de los ideales viriles y de la fuerza bruta, etc.

Un ejemplo perfecto lo encontramos ya en la primera secuencia, previa a los créditos. Un notable ejercicio de estilo fílmico que integra en un solo plano, muchos de los motivos temáticos del film, a partir de la evolución visual de esa misma imagen. Durante la formación del pelotón, el soldado Paolo Passeri (Michele Placido), recibe la orden de separarse del grupo y presentarse. El sargento insatisfecho con la forma en que lo hace le manda repetirlo una y otra vez, haciéndole irse cada vez más lejos. [Ver **Figura 1**].

FIGURA 1:



El plano secuencia, que dura aproximadamente cuatro minutos, mantiene una tensión creciente, apuntada por esa extenuante repetición sostenida por un plano único que va retrocediendo a medida que el personaje avanza. El recluta, cada vez más desesperado, grita más a medida que se aleja, pero su superior nunca está contento, sin que haya un motivo claro para su insatisfacción.

La idea del absurdo militar, de la tortura vana de la voluntad personal, de lo mecánico y ridículo de una acción sin finalidad, marcan el inicio. El carácter paradójico entre la grandilocuencia simbólica de la institución, y el grotesco sinsentido de sus prácticas, vendrá reforzado durante los créditos por el desordenado desfile de los novatos, a ritmo de marcha, bajo los gritos del mismo sargento, mientras una tonada militar suena por los altavoces, con ese peculiar sonido ruidoso y chusquero. La “marcha triunfal” del título alude a esa sarcástica paradójica: el envoltorio glorioso de algo podrido, pero además cutre. Paolo termina la marcha en un charco de barro tras tropezarse y caer. Un símbolo que avanza de forma transparente el discurrir del personaje.

La escena aludida [Figura 1], marca además otro aspecto fundamental del discurso de Bellocchio. El personaje que se presenta –y que en un sentido metafórico pero literal en la práctica también se presenta al espectador–, queda desde ese momento singularizado. Su separación consciente del grupo simboliza también su progresivo aislamiento voluntario de un colectivo que le repugna. Si atendemos al desarrollo visual de la escena en este sentido, puramente formal, nos encontramos con un grupo homogéneo, del que se separa un individuo –Paolo– que progresivamente se distancia, haciéndose más grande y cercano, hasta que el colectivo trasero queda completamente desenfocado.

Este relato puramente visual es el compendio de toda la historia que narra Bellocchio. En sus propias palabras lo explica: “(...) *Un pequeño burgués, que aspira a un tratamiento especial, se siente humillado de vivir en un ambiente proletario. Su rechazo de la vida militar no es una elección ideal sino una manera aristocrática para distinguirse, sea de sus superiores, sea de sus camaradas, que el encuentra opresivos, vulgares y tiránicos*”³⁷².

La explicación del director, claramente dialéctica (estableciendo un comportamiento de clase en base a una división de las mismas) marca una correspondencia evidente entre los dos alumnos protagonistas de *En el nombre del padre*, y Paolo en *Marcha triunfal*. Su problema es el mismo, distanciarse de un ambiente irrespirable (el colegio y el cuartel respectivamente) y de un entorno humano igualmente incómodo (ya sean profesores y superiores militares, o camaradas alumnos y reclutas). En este sentido, como apunta Camiña: “*Marcha triunfal (1975) forma con En el nombre del padre (1971) un díptico que podríamos llamar de la ‘educación’ o de la ‘formación’.* Bellocchio denuncia en él tanto al cuartel como al colegio internado, acusando a militares y clérigos de tarar definitivamente a la juventud de cara a una labor progresista o revolucionaria. Y, aún más, imputándoles el favorecer la creación de ‘jóvenes monstruos’ de ideología fascista, como es el caso de Paolo o de Angelo, protagonistas de ambos films”³⁷³.

No obstante, la actitud de Paolo, aunque es fruto también de su espíritu burgués, sintiéndose él especial dentro de un grupo al que considera inferior, responde a un hecho más básico: el ansia de libertad individual frente a una opresión colectiva. Paolo (Michele Placido) es un antihéroe típico de Bellocchio. Un individuo que no acepta integrarse en un sistema en el que no se reconoce, insatisfecho con la “fauna” (en este caso, nunca mejor dicho) que le rodea, y que trata de encontrar una salida para esa situación. Como los protagonistas de *Las manos en los bolsillos* o *En el nombre del padre*, también tiene una relación conflictiva con su madre, apuntada brevemente en una conversación telefónica con ella, que sirve al tiempo para mostrar las inquietudes del personaje y la incompreensión de su progenitora.

Esta actitud solitaria de Paolo no responde exactamente a un rechazo de sus colegas novatos proletarios, sino al de todos los elementos –de orden fascista y totalitario– que directa o indirectamente le rodean. Dice Bellocchio que el rechazo de

³⁷² Marco Bellocchio a Aldo Tassone, en TASSONE, A. (1982), *op. cit.*, p. 39.

³⁷³ CAMIÑA, A., en ALCOVER, N. y PÉREZ GÓMEZ, A.A. (1979), *op. cit.*, p. 245.

Paolo es un signo de clase, “*Cuando se entra en el cuartel, el confort de la vida burguesa es completamente anulado. El resultado es una actitud muy contradictoria, el odio contra la estupidez de la vida militar y el odio contra los compañeros obreros y campesinos. El intelectual pequeño-burgués se encuentra completamente aislado. Los proletarios encuentran la solidaridad entre ellos*”³⁷⁴. No obstante el comportamiento de esa “clase proletaria” es descrito de una forma brutal en el film, equiparada con el absurdo de las ordenanzas militares y el sadismo de los superiores. El rechazo de Paolo no es tanto de clase, que también, como un aislamiento de un entorno hostil en todos sus niveles.

El proceder militar es caracterizado por el film a lo largo de numerosas escenas con un notable sarcasmo, particularmente en el primer bloque. Otra escena ejemplar en ese sentido, la constituye la revista de la tropa a cargo del capitán. Combinando las exigencias del reglamento, en una interpretación extrema, con sus obsesiones personales, el comandante va decidiendo a quien concede los permisos de fin de semana y a quien no. En la escena [Ver **Figura 2**], que tiene el desarrollo propio de un *gag* cómico, prácticamente todos los reclutas van siendo descartados por un motivo u otro (pulcritud en la vestimenta, se permite llevar bigote pero no barba). Finalmente, el capitán somete a sus reclutas a una serie de preguntas absurdas sobre el código y sobre algunas tradiciones del regimiento.

FIGURA 2:



La revista militar se asemeja a un examen escolar. En la última imagen el capitán Asciutto (Franco Nero) comprueba personalmente que la longitud del papel higiénico sea la reglamentaria.

La escena —y aquí la relación con *En el nombre del padre* se hace todavía más evidente— adquiere la forma de un examen del colegio, que casi nadie es capaz de aprobar. El capitán pregunta por los lemas de diferentes regimientos, y descarta a un

³⁷⁴ Marco Bellocchio a Dominique Rabourdin, reproducido en (1977) *op. cit.*, p. 12.

soldado porque aunque lo recita de memoria en latín, no es capaz de traducir su significado; por el contrario, ante una pregunta idéntica, otro soldado es excluido, porque su primera reacción es decir coloquialmente “*déjeme pensar*”³⁷⁵. En el ejército no se piensa, se obedece, expresa con ironía el momento. Una idea no por tópica menos real, apuntada en algunos de los lemas que hay por las paredes del cuartel: “*La lógica del soldado es la disciplina*” reza en una de las paredes del barracón³⁷⁶. En una vuelta de tuerca sobre la ridiculez de las ordenanzas, la escena culmina con el capitán apartando a otro de los reclutas por que el trozo de papel higiénico que porta en su pertrecho es más largo de lo que indica el reglamento.

La humillación del novato:

Si la disciplina militar resulta un elemento opresivo como motor inicial de la narración, casi más intolerante e incivilizada resulta la actitud de los veteranos del cuartel, cuyas brutales –y realistas– novatadas son otra expresión más de la dominación colectiva e irracional, de signo claramente fascista y atávico, pero sin ningún control ni sujeción a reglamento alguno –el código militar– por exigente o absurdo que pueda ser este.

Los veteranos, que se constituyen en una camarilla autoritaria, desarrollan una serie de “bromas” humillantes y sádicas con los novatos, caracterizadas además por girar en torno a elementos siempre obscenos o escatológicos, que indican su nivel de perversión o de carencia de referentes morales. Estas acciones se convierten en el complemento de la instrucción militar para Paolo y sus compañeros, en un sentido “formativo” de cara su estancia militar, por eso los mandos las permiten y alientan. Esa complementariedad se produce en sentido literal, al rellenar los espacios libres (las comidas, las noches, incluso los momentos de ir al baño) de la rutina de trabajo del cuartel hasta convertir la vida de los nuevos internos en una asfixiante pesadilla. [Ver **Figura 3**].

³⁷⁵ M. BELLOCCHIO, *Marcia trionfale*, Italia-France-Deutschland, Clesi Cinematografica-Renn Productions-AMLF-Lisa Film, 1976.

³⁷⁶ Ese detalle secundario de los escritos en las paredes, hace pensar en *Teléfono rojo ¿Volamos hacia Moscú?* de Kubrick, en donde diversos lemas militares escritos en los muros de la base –“*La paz es nuestra profesión*” por ejemplo– creaban también un efecto paradójico con la situación narrada en el film. En definitiva, *Marcha triunfal* se erige en un precedente temático, más complejo, de *La chaqueta metálica* (*Full-Metal Jacket*, 1987), de Kubrick, particularmente en su primera parte. La diferencia es que Bellocchio propone una lectura más política que Kubrick, cuyo discurso es genéricamente antimilitarista.

FIGURA 3:



En las imágenes se pueden observar algunas de las novatadas que sufren los reclutas. En las tres primeras –de gran explicitud– un veterano “bautiza” a un novato orinándole. La cuarta representativa de otra humillación obscena sufrida por otro de los soldados recién llegados.

Este mundo –con aire de secta– regido por la imposición del veterano sobre el novato, se erige en un reino de los fuertes, donde la voluntad individual y colectiva de aquellos que se consideran inferiores –los novatos– es sometida sin reserva alguna a los deseos de los veteranos. Estos comportamientos sádicos sin vigilancia suelen potenciar la pérdida de los referentes éticos en las relaciones humanas, motivando comportamientos extremos, o liderazgos irracionales, por parte de sujetos que, acostumbrados a estar sometidos, aprovechan los espacios sin ley, para dar rienda suelta a sus complejos, como puede verse en estas escenas del film [Ver **Figura 3**], o en otros momentos de *En el nombre del padre*³⁷⁷. “Bellocchio arremete contra la tópica idea de las ‘virtudes castrenses’ y, a través de la vida ordinaria en un cuartel, presenta los defectos y lacras más comunes: la ley del más fuerte, las normas ridículas, las bromas pesadas, el falso honor, las órdenes arbitrarias, el principio de autoridad a rajatabla, las faltas de educación y el progresivo envilecimiento del soldado que va a aprender a hacer trampas, a robar y a prostituirse”³⁷⁸.

El capitán sadomasoquista y celoso:

Estas dos líneas de presión genéricas sobre los reclutas (las prácticas oficiales y las oficiosas del cuartel) se complementan con la presencia del comandante Asciutto (Franco Nero), especialmente sádico y desequilibrado psicológicamente. Su torcido

³⁷⁷ Esa idea con un arraigo literario y cinematográfico (Robert Musil, Schlöndorff en su adaptación de este, Lindsay Anderson...) refleja una tradición –de raigambre fascista y sadomasoquista– habitual en el servicio militar obligatorio, prácticamente extinguido en los países europeos, y con mucho arraigo también en ambientes juveniles cerrados y poco evolucionados, en donde esas prácticas llegan, lamentablemente, hasta nuestros días: internados, residencias universitarias, colegios mayores, etc.

³⁷⁸ CAMIÑA, A., en ALCOVER, N. y PÉREZ GÓMEZ, A.A. (1979), *op. cit.*, pp. 245-246.

comportamiento se va mostrando paulatinamente a lo largo del primer acto, en su actitud hacia los reclutas. Junto a los excesos puntillosos en la exigencia de cumplimiento del código militar, que siempre tiene a como primera lectura en su despacho (por ejemplo, en la escena aludida de los reclutas); Asciutto disfruta torturando a los soldados. Provoca conscientemente que cometan incumplimientos normativos, o se regodea en sus faltas y debilidades (por ejemplo, cuando descubre a un vigía nocturno masturbándose).

Dos escenas resultan fundamentales en este sentido, tanto por la descripción de su carácter, como por su funcionalidad en el desarrollo de la narración. En la primera [Ver **Figura 4**], el capitán presiona a uno de los vigilantes de noche, para que le entregue su fusil, a sabiendas de que la cesión del arma supone una falta grave, muy sancionada. El soldado, puesto entre la espada y la pared, sabe que pese a que incumpla una orden de palabra de un superior no debe entregar el arma, pero el capitán termina convenciéndole después de ejercer toda la presión posible. Cuando el soldado le entrega finalmente el rifle, el capitán se ríe de él y le castiga.

FIGURA 4:



La práctica del capitán, que sale por las noches a divertirse poniendo en jaque a los reclutas, es conocida por los soldados, según se deduce del diálogo. Su juego perverso revela no solo su sadismo, sino también su estado desesperado y masoquista (provocado por su situación personal), ya que además de obtener placer desquiciando

sus hombres, pone en riesgo su propia vida retándoles a dispararle si creen que es su deber [cómo puede verse en toda la escena desarrollada en la **Figura 4**].

La otra secuencia clave cierra el acto primero, y presenta al tercer personaje principal, la mujer del capitán (Miou-Miou). Una mujer muy bella, que permanece desnuda en la cama matrimonial, y a la que su marido viola y pega cuando esta se niega a mantener en ese momento relaciones sexuales. [Ver **Figura 5**]. El desequilibrio del capitán Asciutto se pone de manifiesto en la sucesión de comportamientos que desarrolla entre ambas secuencias: primero sufre una crisis de histeria en los baños, contándole a Paolo los celos que siente; posteriormente viola y agrede a su mujer; y finalmente la deja en la cama y se acurruca en un saco de dormir en la oscuridad.

Bellocchio plantea una patología clara en el personaje, definida por sus complejos sexuales, origen de su histeria y sadismo posterior con los que se sitúan en inferioridad. El personaje de Rosanna tiene la apariencia, inicialmente, de un ser frívolo y juguetón, que llega a reírse de la ansiedad sexual de su marido: “*No siento nada*” repite ella alegremente, progresivamente excitada, mientras el capitán le hace el amor por la fuerza. No obstante, es un personaje de una inocencia violentada, ajeno a la atmósfera brutal reinante, que se esconde tras esa máscara de ligereza. Sus motivos quedan claros en la secuencia posterior, en que se confiesa a Paolo, mientras toman café en su casa.

FIGURA 5:



El capitán fuerza sexualmente a su esposa, que finalmente se ríe de él. Tras agredirla y llamarla dos veces “*puta*”, la deja sola y se marcha a un saco de dormir.

Bloque uno. Acto segundo:

Si el primer acto plantea la conducta inicial de los personajes, a lo largo del segundo se produce la transformación de Paolo que, colocado en circunstancias límite,

opta por una pauta de comportamiento ascendente para lograr sobreponerse a la situación.

El acto se abre con una secuencia desarrollada en el comedor de los soldados. Allí tiene lugar un motín de los novatos. Ante la enésima broma de los veteranos, consistente en dejarles prácticamente sin comida, se desarrolla una protesta que culmina en una caótica batalla de comida. Paolo se convierte fortuitamente en el cabecilla involuntario, pues el superior confunde su intención inocente de limpiar su bandeja, con un acto de rebeldía por tirar la comida, con la que todos sus compañeros están descontentos. Pese a que Paolo, debido a su individualismo burgués, se queda al margen de la única acción revolucionaria y colectiva de los reclutas, la mala suerte le conduce a convertirse de nuevo en el foco de atención para sus superiores.

La secuencia siguiente –fundamental como punto de inflexión narrativo– tiene lugar en el despacho del capitán [Ver **Figura 6**]. Asciutto sobrepasa los límites normativos, tras aludir a las gravísimas sanciones que podría acarrear a Paolo su actitud sediciosa, y comienza a darle una brutal paliza. Su intención, según él mismo expresa reiteradamente, no es simplemente castigarle, sino provocarle para que reaccione. El capitán quiere que Paolo le pegue para que aprenda a defenderse y se endurezca.

FIGURA 6:



La escena está planteada como un *in crescendo* casi musical, hasta que finalmente la marcha de la banda sonora puntea la escena convirtiendo el suceso en una gesta épicamente irónica. Tras huir por todo el despacho, escondiéndose entre muebles y obstáculos, Paolo le pega una patada en la ingle al capitán casi por error, y comienza a disculparse. El capitán –revelando de nuevo sus impulsos sadoomasoquistas– se alegra y le anima a que continúe. Paolo le pega tímida y ridículamente mientras Asciutto le jalea,

cada vez más contento. La escalada agresiva pero infantil de este momento tiene algo de grotesco. Se plantea como un logro del personaje (la intensidad, la música), pero también como una victoria de la institución sobre el individuo, que se ha rendido ante los principios de actuación violentos (y fascistas) de la jerarquía.

La siguiente secuencia confirma el punto de giro y la conversión de Paolo, y está plagada de referentes religiosos (incluido el nombre del recluta, Paolo, cuya conversión tras la caída del caballo retrotrae al díscolo Saulo, luego renombrado San Pablo). Una música religiosa acompaña la imagen de Paolo completamente magullado, presentado en su andar cansino, pero digno, y su apariencia física en un verdadero *Ecce homo*, mientras sus compañeros exclaman interjecciones, que extradiegéticamente aluden a esa referencia: “¡Virgen Santa!”, “¡Dios mío!”³⁷⁹. [Ver **Figura 7**].

Tras tumbarse en su litera se mira en un espejo. Su imagen reflejada nos devuelve a un nuevo Paolo, como si este hubiese sufrido un desdoblamiento, de ahí que el finalmente sonría levemente a su imagen en el espejo. El Paolo que vamos a ver a partir de ahora en el film es sustancialmente diferente. Siguiendo la simbología religiosa, el recluta resucita tras sufrir el martirio a manos de su capitán. Esta escena presenta otra prueba del compañerismo de clase, al que Bellocchio aludía en sus explicaciones citadas, los novatos ayudan a Paolo y le apoyan, proponiendo diversas acciones de denuncia de la paliza, o caracterizándola propiamente como “*fascismo*” en una muestra de su politización natural de clase.

FIGURA 7:



El cambio del protagonista se confirma cuando en la siguiente escena, durante el ensayo del himno del cuartel, se convierte en cabecilla del pelotón, enfrentándose a sus veteranos. La forma en la que pasa de cantar tímidamente el himno a hacerlo con toda intención y potencia de voz expresa lo que la secuencia anterior había apuntado con símbolos religiosos. Paolo excusa a su capitán ante el coronel, después de que el

³⁷⁹ M. BELLOCCHIO (1976), *op. cit.*

escándalo de su agresión haya saltado a la prensa, filtrado por un compañero. Con esa actitud, Paolo sella su comunión con el capitán.

La idea quedará completamente cerrada dos secuencias después, cuando Paolo – tras recibir un chivatazo de su capitán, a modo de pago por su silencio ante el coronel– elude una novatada, y se venga arrojando agua sobre el líder de los veteranos, ante la agazapada y orgullosa mirada de Asciutto, cuya labor de Pígmalión se encuentra ya perfectamente encauzada.

Previamente, Bellocchio integra una de esas secuencia de signo poético y surrealista habituales en su obra, al mostrar a los reclutas bailando entre sí en la cantina, presos de la sensación de melancolía y soledad, a la que se une la ausencia de mujeres. Suena la canción “Tornerò” de I Santo California, tema de gran éxito en aquella época, y cuya letra –que habla sobre la ausencia y la espera de dos amantes– perfectamente puede aplicarse a la situación estos jóvenes que están haciendo la mili.

El humanismo de la secuencia, en la que Paolo (además de recibir el chivatazo telefónico del capitán) le escribe a un compañero analfabeto una carta para su novia, emparenta el film con esa gran tradición del cine antimilitarista europeo, vía Renoir: *La gran ilusión* (*La grande illusion*, 1937) y *Le caporal épinglé*, (1962). [Ver **Figura 8**].

FIGURA 8:

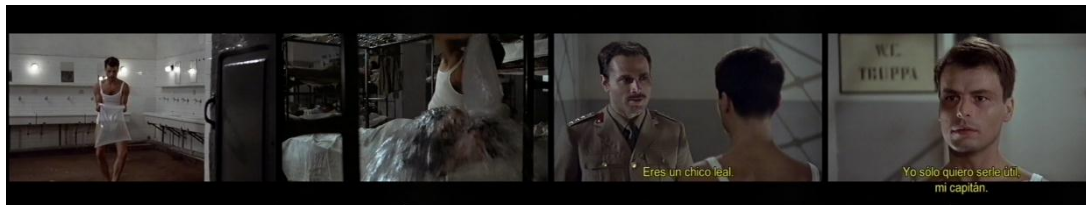


La diferencia es que esa camaradería poética y melancólica, en el caso de Bellocchio, se ve atravesada por un aire vitriólico: el plano general no puede por menos de resultar grotesco, por sus referencias homosexuales en un entorno embrutecidamente viril. Además la secuencia sirve para comprobar la progresiva soledad de Paolo, rechazado por sus iguales, y amenazado por una revancha de los veteranos por su actitud chulesca de la escena anterior, que se verá truncada en la escena siguiente.

Este acto y el primer gran bloque, se cierran con una conversación muy personal entre Paolo y el capitán Asciutto en los baños, que confirma su confianza y su relación de lealtades, y que tiene lugar después de que Paolo le dé la vuelta a la novatada con

que pretendían bajarle los humos. Desde ese momento, Paolo se pone al servicio del capitán, como soldado y como alumno aventajado. [Ver **Figura 9**].

FIGURA 9:



Paolo carga una bolsa de agua que derrama sobre el líder de los veteranos. El capitán, orgulloso, le felicita: “*Eres un chico leal*”, disponiéndose a encargarle “*una misión delicada*”. Paolo, también orgulloso, le responde “*Yo solo quiero serle útil, mi capitán*”³⁸⁰.

La escena no solo abre la vía para el segundo bloque –que se inicia con una imagen del personaje que va a ser su eje: Rosanna–, sino que pone de manifiesto la confianza definitiva confianza que se establecer entre el personaje de Michele Placido y el de Franco Nero, [cómo puede verse en las dos últimas imágenes de la **Figura 9**].

Este cierre de la primera parte de la historia, establece un desenlace previo de la tesis política del film. La superestructura ideológica –fascista– de la institución militar y sus derivaciones (las novatadas, la actitud sádica del comandante...) provocan un cambio sustancial en el individuo. Un joven culto y burgués, sensible y racional, queda anulado en su singularidad, para pasar a convertirse en una pieza del engranaje ideológico del sistema, fascinado por la capacidad de ascenso social que le brinda el uso de la fuerza bruta y de la intolerancia. Cómo veremos en el cuarto acto, se trata de un éxito con matices.

Bloque dos. Acto tercero.

El segundo gran bloque plantea una trama principal diferente, que personaliza la misma tesis política a partir de la interrelación del triángulo formado por Paolo, el capitán y su mujer. El sexo y las relaciones entre los personajes, entendidas como modelos de dominación o de liberación, se convierten en metáfora de ese mismo fascismo latente, cómo en un momento dado, escucharemos literalmente de labios de la

³⁸⁰ M. BELLOCCHIO (1975), *op. cit.*

protagonista. La idea es apuntada por Camiña, cuando habla de la estructura de esta parte del relato como un “*triángulo en que las interrelaciones de atracción o rechazo son elocuentes y simbólicas*”³⁸¹.

Rosanna, la mujer del capitán Asciutto (Miou-Miou), se ve sometida constantemente a la voluntad de los dos hombres que ocupan su vida, ambos militares: su marido (Franco Nero), y su amante, el teniente Baio (Patrick Dewaere). El primero la viola o la humilla sistemáticamente, movido por su desequilibrio y por los celos. El segundo, pese a que ella siente amor por él, la utiliza como un simple objeto sexual, tratándola literalmente como a una puta y convirtiéndola en la plasmación de sus fantasías sexuales. Paolo rompe esa dinámica entre el capitán y el teniente, al convertirse en un factor inesperado para la mujer. Un chico que le atrae por su juventud, su dulzura y su amabilidad, cualidades contrarias en extremo a las actitudes de sus otros dos amantes.

Bellocchio plasma esa creciente cercanía entre ambos personajes a través de una serie de secuencias casi mudas. Paolo espía a Rosanna, siguiéndola tanto en sus actividades más o menos rutinarias (como pasearse por el centro comercial donde comete algunos hurtos), como en sus escapadas sexuales a la casa-burdel del teniente Baio.

FIGURA 10:



Tras abrir la ventana que induce a pensar que la acción transcurre de noche, Rosanna observa a Paolo – ingenuo vigilante despistado- a través de la ventana y las rejas de la cerca. En otra escena del inicio, Paolo observa la realidad (externa al cuartel) a través de una ventana con rejillas. El recurso de las rejas (de una valla, de una cárcel, de un manicomio o de un convento) es un recurso expresivo muy utilizado por Bellocchio, que no por evidente, tiene menos fuerza y eficacia. En la última imagen del documental *Paola / Il popolo calabrese ha rialzato la testa* (1969), se puede observar una imagen similar y real de unos niños pobres encaramados a una valla; así como durante el encierro de la mujer de Mussolini en un manicomio en *Vincere* (2009).

³⁸¹ CAMIÑA, A., en ALCOVER, N. y PÉREZ GÓMEZ, A.A. (1979), *op. cit.*, p. 246.

El primer contacto entre ambos es únicamente visual: Rosanna es consciente de que Paolo la vigila mientras está en la casa de Baio. La escena planteada en continuidad exterior-interior podría simbolizar esa necesidad de liberación del personaje de Rosanna –preso en esa casa abigarrada de elementos obscenos que cosifican a la mujer– frente a la presencia de Paolo, en la calle, visto a través de la ventana.

Al igual que Paolo ansía salir del cuartel mirando las calles a través de los barrotes al inicio del film –idea mostrada en una imagen muy habitual del autor–, Rosanna –que finalmente huye de ese universo militar– quiere escapar de su sórdido entorno agarrándose a lo que ve: Paolo, literalmente fuera de su ambiente, en un exterior luminoso que contrasta abismalmente con la luz oscura del interior. [Ver **Figura 10**].

El primer contacto concreto entre ambos se produce a través del teléfono, cuando Rosanna, consciente de que está siendo espiada, le pide a Paolo que no le revele a su marido la infidelidad. Pese a ello, esa noche Rosanna sufre las iras violentas de su marido que vuelve a agredirla, humillarla –empujándola desnuda al descansillo–, y finalmente, a abusar sexualmente de ella.

FIGURA 11:



Las imágenes de la mujer desnuda, sin dignidad, a merced total de su agresor, en contraste con la imagen del capitán, vestido de uniforme, con un comportamiento animal desprovisto de racionalidad, retrotraen de inmediato al imaginario nazi, en su vertiente de depravación sexual, o a los planteamientos que destacaban en *Salò o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*) de Pasolini, justo del año anterior a *Marcha triunfal*³⁸². [Ver **Figura 11**]. La imagen de ella en la escalera, entre sombras, o vista a través de la mirilla –cómo si fuese ojo de pez– aportan esa atmósfera

³⁸² “El mismo Bellocchio se presta a doblar al Presidente Durcet en *Salò o los 120 días de Sodoma*, de Pasolini. La realización de los dos films es, al menos en parte, contigua –*Salò* se estrena en salas en diciembre de 1975, *Marcha triunfal* en marzo de 1976 (...). Las analogías se imponen y son fascinantes, no en vano [Alberto] Moravia titula su crítica en *L’Espresso* (20 de marzo de 1976), ‘No Señor Capitán Sade’ (...). PEZZOTTA, A. (2005), op. cit., p. 157.

de terror grotesco, dándole otra vuelta de tuerca a la caracterización psicopática y totalitaria del capitán Asciutto.

La relación entre Paolo y Rosanna se concreta aún más a partir del momento en que ella le invita a subir a tomar café. Tras su humillación Rosanna da el primer paso para escapar de su mundo, aferrándose a Paolo: “*Me eres simpático aunque lleves uniforme*”³⁸³, le dice.

La escena entre ambos, sirve narrativamente como explicación de la psicología del personaje de Rosanna, y para que Paolo exprese literalmente su fidelidad al capitán. Rosanna, como decíamos, anulada en su personalidad, debería ser una ama de casa dócil y servil —es lo que su marido espera de ella—, pero es una mujer triste que se arrastra por su casa. “*Una casa muy bonita*”³⁸⁴, le dice Paolo, después de que Bellocchio describa el entorno del personaje a partir de un plano largo que sigue a los personajes desde la entrada hasta el salón³⁸⁵. “*A mi me da asco*”³⁸⁶, responde ella, planteando desde el principio su descontento con su pequeño universo.

De este modo, se comprende que Rosanna va a ser sincera con Paolo, utilizándole como un desahogo respecto de su mundo. Le confiesa que quiere trabajar en algo (tiene una máquina de coser que apenas utiliza) y que roba en los supermercados. Sus motivaciones las expresa ella misma con rabia ante la pregunta de Paolo: “*por despecho, por aburrimiento (...) y aún no tengo treinta años*”³⁸⁷, dice. Su única barrera es la dependencia real del capitán, su miedo a ser independiente.

Por su parte, Paolo duda entre la lealtad al capitán —“*es cómo un padre para mí*”, le dice a Rosanna—, y la recién nacida confianza con Rosanna. Además, Paolo también se confiesa. En pocas palabras le cuenta a Rosanna lo que constituye la síntesis dramática del primer bloque: “*Yo... soy un soldado un poco particular. Soy licenciado, aunque en el cuartel no lo parece. Para sobrevivir ahí dentro no sirve haber estudiado. Hay que saber defenderse. Eso es una cosa positiva. Al principio fue muy duro hasta que tuve la suerte de encontrar a su marido. He cambiado. Soy más fuerte, más agresivo. Antes era la víctima de todos y ahora me respetan*”³⁸⁸.

³⁸³ M. BELLOCCHIO (1976), *op. cit.*

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ Un recurso estilístico y narrativo muy eficaz y natural que Bellocchio utiliza habitualmente (véase la presentación del hogar de Rita Zigai, por ejemplo, en *Noticia de una violación en primera página*).

³⁸⁶ M. BELLOCCHIO (1976), *op. cit.*

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ *Ibid.*

Paolo llega a plantearse ingresar en el ejército tras el servicio militar. Al tiempo que aumenta la confianza entre los jóvenes, partiendo de la situación constatada y expresada por Paolo, el personaje comienza a recorrer el camino en sentido contrario. El motor de su nuevo cambio, del cuestionamiento de la admiración que siente ahora por el capitán, será Rosanna. Al final de la escena, en lo que resulta ser el primer acercamiento físico entre ambos, ella le guarda cariñosamente un mechero en el bolso de la camisa. [Ver **Figura 12**]. La debilidad de Rosanna, le hace aproximarse a cualquier persona en busca de cariño.

FIGURA 12:



Las siguientes secuencias abundan en la situación de Rosanna hasta provocar el encuentro definitivo entre Paolo y ella. La segunda secuencia desarrollada en la casa del teniente Baio insiste sobre la actitud completamente humillante que éste mantiene con ella en sus encuentros sexuales [Ver **Figura 13**]. “Entre los oficiales los síntomas de la enfermedad se agudizan: tiranuelos, caprichosos, vanidosos, groseros, ociosos, sexualmente frustrados u obsesos (...). Panorama negro en que Bellocchio no salva nada, cayendo, a veces, en caricaturas fáciles, que le restan fuerza a su propósito de denuncia”³⁸⁹, opina Camiña.

FIGURA 13:



El teniente insulta a Rosanna mientras le hace el amor en su peculiar casa, llena de adornos pornográficos. Al terminar la deja tirada. El resto de oficiales, definidos con tintes grotescos y cómicos, espían por la ventana el encuentro sexual de su colega.

³⁸⁹ CAMIÑA, A. (1979), *op. cit.*, p. 246.

Posteriormente, Rosanna es pillada robando en el centro comercial, y después de que la dejen ir (tras llamar a su marido) se refugia en un cine vacío donde se pone a llorar. Paolo la ha seguido y finalmente, en el baño de señoras donde ella sigue llorando, ambos se besan tiernamente [Ver **Figura 14**].

FIGURA 14:

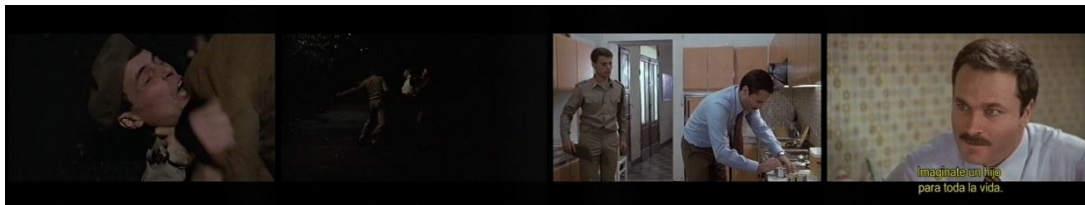


La escena supone un punto de giro fundamental. La cristalización amorosa de la cercanía entre Rosanna y Paolo es el paso fundamental hacia su nuevo cambio de actitud. En ese sentido, la escena tiene una correspondencia antitética con la secuencia de la paliza. Si Paolo se transforma a partir de los golpes que recibe del capitán, parece lógico que sufra un nuevo cambio, no exactamente inverso, a partir del inicio de su relación amorosa con Rosanna, tanto por su deslealtad hacia su mentor, como por la nueva perspectiva vital que afronta, desde fuera de la óptica del cuartel. Este hecho marca la nueva progresión del personaje de Paolo, y establece también un trampolín para la decisión definitiva de escapar que tomará Rosanna al final del film.

El acto lo cierran tres escenas también cruciales que insisten sobre la confianza casi familiar que se ha llegado a establecer entre Paolo y el capitán, al tiempo que muestran la progresiva debilidad de este último, consumido por sus celos y frustraciones. La primera le muestra abatido en su despacho, mientras Paolo consume su traición mintiéndole. Ambos comparten una escapada nocturna que termina con la agresión a un homosexual al que encuentran prostituyendo a un recluta. La escena, que se cierra con la marcha musical de Piovani, supone el punto culminante en la escalada agresiva de Paolo, que se presta a pegar al homosexual, pero necesita que sea Asciutto quien se lo sujete, para no terminar siendo él el agredido. En cierto modo la escena plantea las fisuras del resultado de endurecer a Paolo, que se agrandan aún más a partir de su encuentro con Rosanna. Es una escena de un fascismo teórico –en el sentir de los personajes– desarrollado grotescamente en la práctica, tanto por la superioridad física del homosexual, hasta que el capitán participa en la agresión, como por su superioridad

moral e intelectual, poniendo previamente en su sitio a los militares. La última secuencia termina por definir las inquietudes y ansiedades de Asciutto. [Ver **Figura 15**].

FIGURA 15:



El capitán le confiesa a Paolo, en su cocina por la noche, su frustración por no tener un hijo al que poder entrenar y moldear desde pequeño a su imagen y semejanza. Sus absurdos planteamientos se plasman en cierto modo –también en la teoría– en la figura de Paolo. Pero en la práctica, Paolo le está traicionando (como recuerda la fugaz aparición de Rosanna que le besa en un descuido de su marido), con lo que la figura del capitán termina resultando absolutamente patética. El fascismo es en última instancia algo patético nos está relatando Bellocchio, lo que no aminora su peligro.

Bloque dos. Acto cuarto y último.

El último acto supone la culminación de un nuevo cambio de actitud en Paolo. Una reconversión que ya no es exactamente al Paolo del comienzo, pero que corrige su actitud como modelo del capitán, al tomar conciencia de aquello en lo que se ha convertido.

La secuencia que abre este bloque rima exactamente con el primer plano secuencia del film –la presentación del nuevo recluta mil veces repetida–, pero en esta ocasión, Paolo es testigo lateral (nunca mejor dicho, pues la perspectiva es recogida desde un *travelling* lateral) de la misma escena protagonizada por un nuevo recluta. En un plano de una notable habilidad estética y narrativa, Bellocchio plantea una solución que se repite en otros de sus films, proponiendo un largo plano de seguimiento con dos acciones separadas, una en primer término y otra al fondo, pero en profundidad de campo. [Ver **Figura 16**].

El desarrollo de este largo plano magistral –que prácticamente constituye una secuencia–, debería bastar para dejar claras las habilidades cinematográficas de su

director. Con un solo golpe de cámara, y los calculados movimientos de los personajes, Bellocchio desarrolla una nueva metáfora del comportamiento interior de su personaje; distanciado definitivamente de su grupo, Paolo se encuentra consigo mismo antes de su transformación. El choque se convertirá, junto con el factor de Rosanna, en la palanca para una nueva transformación.

FIGURA 16:



El cambio de Paolo, se produce a partir de ese nuevo momento especular, en que casi es testigo de su propia experiencia. Paolo y el nuevo recluta se mueven en una coreografía que les acaba colocando paralelamente. La actitud de Paolo que prácticamente arrastra el casco y el rifle es de abandono. Tras ser consciente del rechazo de sus compañeros, se ve a sí mismo al comienzo de la historia, comprendiendo el erróneo sentido de su cambio.

FIGURA 17:



En las primeras dos imágenes, Paolo se mira en el espejo tras recibir la paliza del capitán. En las dos últimas, observa a un recluta que es el *alter ego* de si mismo en la primera secuencia del film.

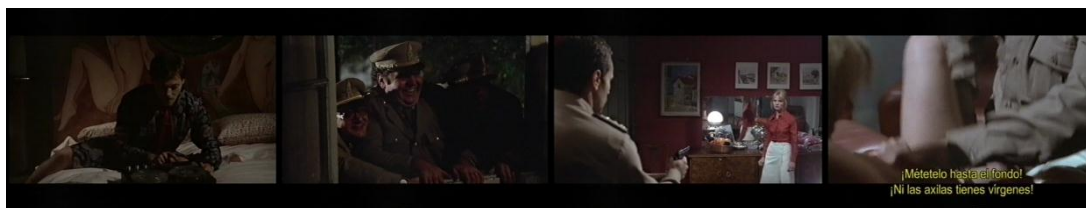
Bellocchio emplea dos reflejos para simbolizar este proceso. En el primer caso, es un reflejo directo del propio Paolo a través de un espejo. En el segundo, la identificación con un recluta que se encuentra en una situación idéntica a la suya cuando llegó al cuartel, en el inicio de la historia. En ambos casos, tiene lugar una suerte de desdoblamiento. [Ver **Figura 17**].

De la misma manera en que a lo largo de varias secuencias, asistíamos a su primera transformación, en este caso varias escenas apuntan hacia su distanciamiento del personaje modelado por el capitán. Por un lado, los veteranos y sus compañeros aliados le vuelcan un gran barreño de mierda sobre su litera mientras duerme. Es la expresión del rechazo que su nueva actitud de soldado pelota e ideal les provoca. Paolo por fin ha conseguido singularizarse de su entorno, pero al precio de convertirse en un ser casi tan despreciable como los que lo poblaban, perdiendo además los apoyos de sus escasos colegas reclutas.

En segundo lugar, la conversación nocturna en el coche con Rosanna, pese a sus reticencias, le hace cuestionarse su estrecha relación con el capitán, que en definitiva es un desequilibrado, pensamiento que confirma su llegada a la vivienda destrozada de este, tras la última paliza a su mujer que se ha marchado.

El desarrollo narrativo de estas escenas parte de la siguiente progresión lógica. Rosanna, que por fin parece haber encontrado una correspondencia amorosa real, rechaza al teniente Baio, durante su último encuentro en la casa. Baio, sabiendo que sus colegas escuchan al otro lado de la ventana, pone un tocadiscos con una grabación de gemidos e insultos, para hacer creer a los oficiales que sigue haciendo el amor con Rosanna. Estos lo descubren y se mofan de él. Baio, completamente airado, telefona al capitán sin darse a conocer y le llama cornudo. El capitán busca a su esposa, pistola en mano, y la pega una paliza definitiva, tras disparar contra los muebles.

FIGURA 18:



La plasmación brutal que Bellocchio hace de esta violencia sexual, explícita y extrema, abre una vía para el tono de posteriores obras del director: *El diablo en el cuerpo*, *La visione del sabba*, *La condena*...

La sucesión simplemente genera un desenlace culminantemente grotesco, acorde con las pinceladas dadas previamente. La opereta sádica y macabra de los militares termina provocando risión, como se puede ver en la escena absolutamente cómica, en que los oficiales descubren al teniente fingiendo con su grabación. No obstante es una risión nerviosa, que se congela al asistir a la violenta y explícita escena entre el matrimonio. [Ver **Figura 18**].

El momento decisivo para el cambio de Paolo es la última conversación entre este y Rosanna, de nuevo en el coche, cuando la mujer del capitán se marcha definitivamente para ser independiente.

Inicialmente Paolo, que se siente culpable de lo sucedido, defiende la actitud del capitán: “*Me ha dado confianza. Dice que un hombre puede poner al mundo de rodillas*”³⁹⁰. Rosanna es taxativa a ese respecto, sacando finalmente a Paolo de ese universo militar hermético que presenta el film: “*¿Qué necesidad hay de poner al mundo de rodillas? ¡Qué tontería!*”³⁹¹. Ella le pide que se vayan juntos y él lo rechaza. “*Me iré sola*”, dice ella. “*¿A dónde vas a ir sin un hombre que te ayude? ¿Sin trabajo?*”³⁹², responde Paolo.

FIGURA 19:



Tras mandarle callar y aconsejarle que se aleje del capitán, Rosanna se marcha. Ella es el único personaje que se libera en el conflicto; su liberación tiene un sentido humano y político. Es la única que ha comprendido la verdadera naturaleza de la situación, su fascismo inherente, y de paso se enfrenta también al machismo que lleva

³⁹⁰ M. BELLOCCHIO (1976), *op. cit.*

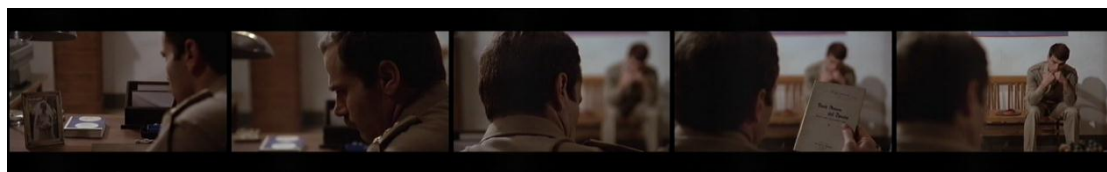
³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*

aparejado. Bellocchio evita que el personaje necesite apoyarse en un hombre, y concluye su drama haciéndola independiente, como ser político y como mujer. [Ver **Figura 19**]. Por su parte, Paolo, confundido no entiende aún la situación, su transformación se está gestando pero no concluye al acabar el film.

Al volver al cuartel, Paolo opta por volver a juntarse con sus compañeros, integrándose en el colectivo del que había intentado independizarse desde el comienzo. Las dudas de Paolo tras su conversación con Rosanna, y el progresivo desquiciamiento de Asciutto son reflejados por el director en un solo plano, a través del cambio de foco. El capitán comienza mirando el retrato de su mujer que va perdiendo foco hasta desaparecer del encuadre. El foco pasa a centrar al capitán, descubriendo al fondo a un borroso Paolo dubitativo. El capitán coloca el código militar frente a su pupilo, y al retirarlo, Paolo se hace de nuevo nítido. [Ver **Figura 20**].

FIGURA 20:



La disciplina militar y la actitud del capitán han anulado la voluntad de las dos personas más cercanas a él. Solo escapando a su influencia, como Rosanna ya ha hecho, y por tanto a la atmósfera irrespirable del cuartel, Paolo recupera del mismo modo su independencia, al sustraerse de la influencia de la disciplina militar (el manual desaparece de plano enfocando su figura) y del apadrinamiento de su capitán (que queda fuera de foco).

De nuevo Bellocchio condensa en una sola imagen, el sustrato dramático y político del relato, ofreciendo simbólicamente un antecedente del desenlace final que veremos en la secuencia siguiente. El desenfoco del capitán Asciutto revela un último estado en su desequilibrio: el decaimiento total y la indiferencia sobre todo lo que le rodea. Su reacción, cómo se deducía a lo largo del film, consiste en desahogarse con sus hombres: *“Esta noche voy a hacer algo excepcional. Voy a joder a todos los centinelas y tu vendrás conmigo”*³⁹³.

³⁹³ M. BELLOCCHIO (1976), *op. cit.*

En la secuencia siguiente, Paolo ya ha tomado su decisión, contraria a la voluntad del capitán. No se opone directamente a sus planes, pero consciente de que esta loco, trata de zafarse de su propuesta. La respuesta de uno de sus compañeros, él que más le había apoyado al principio, le sirve a Bellocchio como palanca para la activación de su conciencia de clase: “*No vayas. Yo no te digo más. Decide tú. Ya va siendo hora de que aprendas solo*”³⁹⁴. Paolo sigue dudando y decide evitar la situación uniéndose a unos compañeros que hacen una escapada nocturna, pese al rechazo inicial de estos. El capitán que pasea solo y obnubilado por el cuartel le descubre pero le deja hacer, lo que desencadena el final del film.

El capitán descubre que Paolo es uno de los reclutas que se fugan, pero lo que le preocupa es su pupilo le abandona por el grupo. Completamente desahuciado se lanza – en su broma ya conocida- contra uno de los vigilantes nocturnos, con toda su rabia, provocando que este le dispare. Paolo es testigo, pero opta por ponerse de parte del centinela: “*No temas. Has respetado el reglamento*”³⁹⁵, le dice. La última imagen corresponde al plano final del film. [Ver **Figura 21**].

La escena plantea simbólicamente el retorno de Paolo al colectivo, optando por el grupo de reclutas –la clase popular– frente al capitán y su disciplina –el militarismo fascista e individualista–. La muerte del capitán, provocada por sí mismo en una mezcla entre accidente y suicidio, muestra también simbólicamente la desaparición del principal elemento totalitario y desequilibrante. La ironía de la situación, es que el capitán (y lo que representa) sucumbe por causa de la propia disciplina militar irracional en la que se ampara, además de proponer otras lecturas derivadas como el hecho de que civiles no profesionales en funciones militares terminan resultando un peligro social³⁹⁶. Esa ironía a la que se acoge el propio Paolo es subrayada finalmente con la aparición del tema musical recurrente que pone fin a la película.

Como en la mayor parte de los films de ficción previos de Bellocchio –con la excepción parcial de *Noticia de una violación en primera página*–, el final, si bien apoya la tesis general del film, no ofrece una conclusión definitiva. Es más bien un cierre en falso, que evita lanzar un mensaje claro y conciso sobre el destino del protagonista (no sabemos cual es el futuro inmediato de Paolo), o establecer una

³⁹⁴ M. BELLOCCHIO (1976), *op. cit.*

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ Entre el estreno del film, en 1976, y la derogación del servicio militar obligatorio, han pasado treinta años. Italia ha sido uno de los últimos países de Europa occidental en profesionalizar, en 2006, sus fuerzas armadas.

moraleja. Un hecho contundente termina con el relato, pero el mismo, aun siendo fruto de la lógica narrativa previa, no establece exactamente un resultado aleccionador para su protagonista.

FIGURA 21:



Paolo se ha visto alterado personalmente por su entorno, influido de una determinada ideología y por la interacción de otros personajes, pero el desenlace propone una continuidad naturalista a su psicología. Su segunda conversión es una maduración sobre las dos primeras, un aprendizaje sobre sus errores impulsado por el personaje de Rosanna entre otros elementos, pero en ningún caso es un retorno a su situación inicial.

El fascismo sexual:

Durante todo el film, el sexo –mostrado en muchos casos de forma bastante explícita–, juega un papel fundamental como elemento caracterizador de las conductas de los personajes, y por ende, como símbolo de la tesis política. El sexo, mezclado con la violencia o la depravación, se convierte en el instrumento de dominación de los militares hacia algunos de los personajes. El ejemplo básico es Rosanna, especialmente en el caso de su marido. El sexo juega aquí el mismo papel que la violencia en el caso Paolo, o la severa disciplina respecto a los soldados.

Junto a ese “fascismo sexual” practicado con la única mujer del film, esa visión del sexo (aberrante, machista, vulgar o depravada), está presente de forma permanente en el ambiente del cuartel. El sexo (ese sexo) actúa así como evidencia de la represión y la decadencia que reinan en el microcosmos militar y en los personajes que lo habitan. Los ejemplos son constantes: el principal y ansioso entretenimiento de los soldados es irse de putas cada vez que tienen la posibilidad; las referencias a la masturbación son numerosas, contando la secuencia ya citada en que el capitán descubre en plena faena onanista a uno de sus vigías nocturnos; la casa (que parece un burdel) que el teniente Baio emplea para sus citas está llena de pornografía (fotografías, decoración, películas proyectadas); o la homosexualidad, pese a ser mal vista, se muestra de forma relevante en dos momentos del film. De esta forma, junto el pútrido aire que se respira en ese cuartel derivado de los cuatro elementos reseñados en el primer acto (disciplina, humillaciones, sadismo y servilismo insolidario) se ve completado por la sordidez sexual. Esta representación desagradable del sexo se convierte así en uno de los factores esenciales que Bellocchio utiliza para describir la institución militar. Es decir, los comportamientos sexuales abundan en la depravación de los representantes del estamento; y en especial de los oficiales –que se reúnen junto al teniente en esa peculiar casa– para largas juergas o para escuchar sus encuentros amorosos.

Bellocchio no elude mostrar ninguna de los sometimientos por lo que pasa Rosanna a lo largo del film. Desde su presentación, desnuda y como simple receptáculo de las ansias del capitán, pasando por su encuentro furtivo con el teniente, que disfruta llamándola “puta” mientras le hace el amor, hasta los momentos de mayor tensión violenta: cuando el capitán la echa a la calle desnuda, loco de celos, obligándola

posteriormente a mantener sexo oral; o cuando finalmente, está a punto de matarla primero con la pistola y luego a golpes.

En contraste, la única imagen de la relación entre Rosanna y Paolo es un beso, su primer beso en los lavabos de un cine al que ella acudido para refugiarse. La intención del director es establecer una clara diferencia entre ese amor más puro de dos jóvenes que en cierto modo son cómplices generacionales, sufridores de la opresión institucional, y el otro sexo, que cómo la propia Rosanna le explica a Paolo en una de sus últimas charlas: “*no es amor, es fascismo*”³⁹⁷. El amor y el sexo real es el instrumento de liberación de Paolo y Rosanna, un elemento fundamental en la filmografía posterior del director.

Sobre la ideología de la película y otras cuestiones:

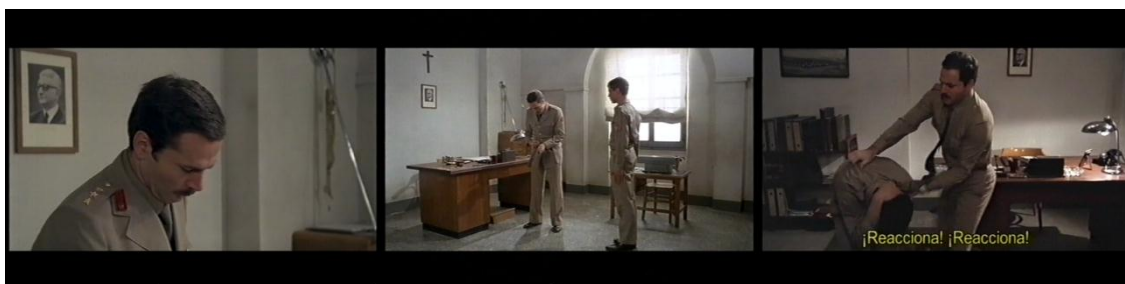
Al resultar el conjunto narrativo tan herméticamente cerrado sobre el mundo militar –al igual que ocurría con el colegio en *En el nombre del padre*–, su conexión con el mundo real y político resulta mucho menos evidente que en los films anteriores. La colaboración institucional (estado, medios de comunicación, partidos políticos, la iglesia) en su fin ideológico compartido, que era diáfana y retórica en *Noticia de una violación en primera página*, aparece aquí también, pero de forma más sutil.

No es casual en ese sentido, que ya desde la primera secuencia en que el protagonista acude al despacho del capitán, la planificación encuadre los planos de Franco Nero, deliberadamente para que el retrato del presidente de la República, y la cruz cristiana presidan la “inquisición”, idea que vuelve a ponerse de manifiesto durante la paliza que el capitán le propina a Paolo, concediendo que ese comportamiento fascista en lo institucional (el ejército) y en lo personal (el capitán) tiene el visto bueno de las altas esferas políticas y eclesiásticas. [Ver **Figura 22**].

Esa connivencia indirecta de fuerzas (políticas, religiosas, militares) sugeridas por el microcosmos fascista, representativo de una sociedad podrida, es invisible para los personajes, que interactúan en su mundo cerrado. Tan solo los que se encuentran fuera del mismo establecen de forma concreta la identificación de ese mundo y de sus “normas” con el fascismo.

³⁹⁷ M. BELLOCCHIO (1976), *op. cit.*

FIGURA 22:



El retrato del presidente de la República italiana y la cruz presidente todas las atrocidades psicológicas y físicas que el capitán lleva a cabo en su despacho.

El homosexual que ronda el cuartel pagando por sexo a los soldados, se enfrenta al capitán haciéndoselo ver antes de recibir una paliza: “Escucha, culo roto, deja de molestar a mis soldados”³⁹⁸, le dice el capitán. “Yo no acepto órdenes de ti. Soy un ciudadano libre, no un militar”³⁹⁹, contesta el homosexual.

Todavía de forma más clara, casi en la conclusión la relación ideológica es literalmente puesta en palabras por Rosanna, la mujer del capitán para definir su relación matrimonial, en la frase antes aludida: “Esto no es amor. Es fascismo”⁴⁰⁰. “¿Fascismo? ¿Qué coño tiene que ver con esto el fascismo? ¿Qué sabes tú del fascismo?”⁴⁰¹, replica Paolo súbitamente histérico. “Titubeante en búsqueda de algún modo de sostenerse, inerte y bloqueada en su opaca desesperación, [Rosanna] es todavía la única capaz de ver toda la inane retórica de ciertos ideales”⁴⁰², dice Ravaioli. En este punto resulta evidente, que las dos tramas principales de la historia, ejes cada una de uno de los bloques, son metáforas políticas. Los personajes que viven fuera del organigrama militar pueden verlo, pero no los otros. Ni siquiera Paolo, que se ha contaminado de ese germen ideológico, al intentar escapar –hacia arriba– de él, para no convertirse en una víctima del mismo, como Rosanna o como sus camaradas.

³⁹⁸ M. BELLOCCHIO (1976), *op. cit.*

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² RAVAIOLI, C., “La donna smarrita di Bellocchio”, *Corriere della Sera*, 16 de abril de 1976, p. 27.



9. UN PUNTO DE INFLEXIÓN:

Il gabbiano y otros trabajos, (1977-1980)

Il gabbiano, 1977:

En 1977, Bellocchio lleva a cabo una adaptación de la obra clásica de Anton Chejov *La gaviota*, representada por primera vez en 1896. *Il Gabbiano* es un film que no tiene un especial interés analizado en sí mismo, en comparación con otros títulos del director, pero ofrece una serie de elementos, que explican y representan un punto de inflexión fundamental su obra, y en general, en el contexto del cine italiano.

Por un lado, esta película inaugura en su filmografía las adaptaciones de obras clásicas y los films históricos de época, por los que regularmente optará a lo largo de las décadas siguientes. Concretamente *Enrique IV* (1984), *El príncipe de Homburg* (1997) y *La balia* (1999) por citar solo los largometrajes, con la matizada inclusión en la serie de *Vincere* (2009), por retratar un episodio histórico del pasado; e incluso de *El diablo en el cuerpo* (1986), singular adaptación de una novela ya clásica, ambientada eso sí en nuestros días.

El film no solo inicia una nueva selección de temas –finalizada la oficiosa serie de títulos dedicados a cuestionar el funcionamiento de instituciones tradicionales–, sino que marca el comienzo de un nuevo estilo formal, muy reconocible en las obras citadas en el párrafo anterior, y en algunas otras. Esta estética podría definirse como un academicismo blando, lleno de fisuras críticas, pero muy atento a establecer rigurosos cuadros vivientes, de un costumbrismo frío, y una espectacularidad visual muy medida

(iluminación, vestuario y ambientación muy cuidados pero no fastuosos), con ocasionales apartes poéticos.

Por otro lado, el film es representativo del rumbo tomado por el cine italiano en tres aspectos. El más general es la crisis que se produce en el seno de la industria. El potente cine italiano de los sesenta y sesenta entra en decadencia cuantitativa y cualitativa a partir de 1976. La fecha no es aleatoria, pues de una media que oscila en torno a los 250 títulos anuales en los años anteriores (contando siempre las coproducciones), entre 1976 y 1977, el descenso de obras producidas se reduce aproximadamente un 30 %, descendiendo todavía más en los años siguientes.

Entre otras causas objetivas, la principal es el auge de la televisión, y de las producciones de ficción destinadas a ella, en donde se refugian muchos importantes directores del periodo, entre ellos Bellocchio con *Il Gabbiano*, realizada para la RAI, emitida por televisión y posteriormente estrenada en salas⁴⁰³. “*El gran vuelco se produjo con el advenimiento técnico de la registración y su posterior proyección [hasta entonces solo se emitía en directo] lo cual posibilitó el crecimiento de la ficción elaborada y, principalmente, con la llegada de la televisión privada y comercial, a partir de 1976, que revolucionó el mercado de las producciones grabadas y la emisión en pantalla chica de filmes que hasta el momento sólo era posible presenciar en salas de exhibición (...). Desde febrero de 1977 [fecha que coincide con la producción del film de Bellocchio] las emisiones televisivas en Italia incorporaron la tecnología cromática*”.⁴⁰⁴

Tirri apunta que “*habría que aclarar que, antes de la irrupción de las programaciones triviales que “enfermaron” a Fellini, y coetáneamente con ellas, la TV oficial italiana –la RAI– dio espacio a cineastas de fuste en producciones importantes [entre ellas] la memorable versión de La gaviota de Chéjov que plasmó Marco Bellocchio*”⁴⁰⁵.

En el terreno del contenido, muchos de los grandes autores y directores del cine italiano han desaparecido (simbólicamente, Luchino Visconti y Vittorio De Sica fallecen respectivamente en 1976 y 1974, a los que se suma la trágica desaparición de Pasolini en 1975), o han pasado precisamente a trabajar en el formato televisivo

⁴⁰³ La película no ha sido nunca estrenada en España en salas, pero participó en la sección oficial del Festival de cine de San Sebastián en 1977.

⁴⁰⁴ BELINCHE, S. y ZUMBO, M., *Cinema. Historia del cine italiano*, Tucumán, La Crujía, 2007, pp. 184-186.

⁴⁰⁵ TIRRI, N., *Habíamos amado tanto a Cinecittà*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 294.

(Roberto Rossellini, cuyo óbito tendrá lugar en 1977), o bien han entrado en etapas de crisis o decadencia, más o menos acusados (Federico Fellini, Michelangelo Antonioni). De los grandes de la nueva generación, solo Bernardo Bertolucci mantiene intacta su aura, pues Bellocchio también entra en un periodo de oscuridad del que solo saldrá puntualmente. Otros directores mantienen una carrera desigual con algunos hitos (Mario Monicelli, Ettore Scola, Dino Risi, los Taviani, Francesco Rosi...), a la espera de un relevo generacional que nunca ha llegado, con algunas tímidas excepciones (Nanni Moretti en lo autoral y Giuseppe Tornatore en lo comercial, y más recientemente Paolo Sorrentino).

Lógicamente, este contexto influye en la producción del exitoso cine político que tan solo un lustro antes había logrado su cénit. Al margen de la crisis cinematográfica, la sociedad italiana ha perdido el interés por esos temas. Pasada la fiebre sesentayochista, y superados los peores momentos de tensión y radicalidad social, el país vive un periodo de adormecimiento, envuelto en la progresiva salida de la crisis económica de los setenta. La producción de un audiovisual político, lejos de los tiempos del cine militante (aunque puede citarse todavía algún ejemplo notable en la producción fuera del sistema), también tiene su lugar en la televisión, proliferando algunas miniseries que vuelven su mirada hacia episodios históricos desde esa perspectiva.

Ante esta circunstancia, Bellocchio decide tomarse una pausa en su combatividad, y lleva a cabo una serena adaptación *chejoviana* con la financiación pública de la televisión. El resultado es una fiel adaptación de la letra y estilo del escritor ruso, un drama sutil, que respeta los cuatro actos escénicos del original, potenciando aquello que más le interesa al realizador italiano: la crisis de la institución familiar. De hecho, como recoge Sara Leggi⁴⁰⁶, lo que en principio iba a ser un ejercicio de estilo, se convierte en un film que hace aflorar para el autor un nuevo mundo cinematográfico, que abandona el espectro social, para replegarse sobre su intimidad. Una circunstancia en la que muy probablemente influye la senda psicoanalítica e introspectiva que el director abre en su vida personal, al comenzar a participar, bajo la dirección del psiquiatra Massimo Fagioli, en experiencias psicoanalíticas de análisis colectivo. *“El texto se me ha quedado adentro y ha significado un proceso de regresión, como si por reapropiarme del tema, del contenido de La gaviota, hubiese debido retornar a mi adolescencia para identificarme en Constantino, y luego convertirme en*

⁴⁰⁶ LEGGI, S. (2005), op. cit., p. 233.

*adulto para representar a Trigorin. Ser al mismo tiempo los dos personajes opuestos, y mantener la distancia sobre ellos y sobre La gaviota en su complejidad. Demasiadas escisiones, evidentemente. Ha sido imposible mantener la distancia y la indiferencia. Y todo bajo el signo de la locura, de la rabia envidiosa e impotente (...). Nunca he hecho un film más deprimente, nunca he deseado tanto poder huir*⁴⁰⁷.

FIGURA 1:



La diva Irina (Laura Betti) desciende las escaleras en un plano que tiene una correspondencia paradójica con el descenso, también teatral, de unas escaleras por parte de la misma actriz, también ataviada de negro, en su última aparición en *Noticia de una violación en primera página*.

La presencia en el film de Laura Betti subvierte por momentos aquello que se ha dado en llamar la “corriente subterránea” de Chejov, haciendo aflorar el drama de su apacible entorno de modo más visceral. En este sentido, Rafael Miret Jorba en su crónica del Festival de San Sebastián del 77, apunta lo siguiente: “*Puede que el autor de Marcia trionfale haya sido en otras ocasiones más duro o sarcástico, pero nunca desde I pugnì in tasca se había mostrado tan inspirado. Il gabbiano es una de las raras ocasiones en que un texto clásico aparece como algo vivo y cercano al espectador. Bellocchio habla de su adaptación en términos de cólera y locura*”⁴⁰⁸. Al enclavarse la adaptación en el universo *bellocchiano*, La relación problemática y generacional entre padres e hijos es el eje al que más atención presta el film (cómo ya sucedía notoriamente en *Las manos en los bolsillo*), concretamente la difícil existencia entre una madre dominante y castradora, y un hijo acomplejado e inseguro, pero con ansias creadoras, tema presente de forma colateral pero intensa en *En el nombre del padre*, con la misma Laura Betti reproduciendo ese papel. Los apuntes en este sentido, son la idea más

⁴⁰⁷ Marco Bellocchio en “Ho ritrovato la mia rabbia”, *Corriere della Sera*, 3 de julio de 1977, citado en LEGGI, S. (2005), *op. cit.*, p. 233.

⁴⁰⁸ MIRET JORBA, R., “San Sebastián. Un festival de transición: *Il gabbiano*”, *Dirigido por*, octubre 1977, nº 48, p. 12.

novedosa respecto al original. La Irina Nikolaievna de Laura Betti resulta aún más excesiva y mediterránea, algo más grotesca y fantasmagórica que en aquel. [Figura 1].

La trama del film versa sobre los amores y desamores burgueses entre una serie de personajes de diversa edad. Principalmente, el joven aspirante a autor Kostia, o Constantin en su versión italiana, (Remo Girone), su madre Irina, vieja gloria del teatro, (Laura Betti), el amante de esta, el escritor Trigorin (Giulio Brogi), y la joven actriz Nina (Pamela Villoresi). El tema de la forma artística antigua y nueva y de la creación es otro de los ejes elementales en torno a los que gira la obra, cuya complejidad sutil abarca el paso del tiempo, el desamor, la frustración, etc., como corresponde a una obra maestra del teatro universal.

El joven Constantin, siempre obnubilado y ansioso, incomprendido por sus mayores, y con deseos de cambiar las cosas (en este caso en el plano artístico) es la reproducción exacta de otros antihéroes del cine de Bellocchio: Ale (Lou Castel) en *Las manos en los bolsillos*; Camillo, el adolescente burgués marxista de *China está cerca*; y una combinación del sádico Transeunti (Yves Beneyton) y el idealista Franco (Aldo Sassi) de *En el nombre del padre*. Dice Alberto Moravia: “Centrando el drama chejoviano sobre la relación madre-hijo-amante, Bellocchio ha desplazado el eje de la historia de la elegía al drama. El cineasta no hace ‘chejovismo’, sino que se rencuentra a través de Chejov su previo y mórbido amor-odio por el núcleo familiar”⁴⁰⁹. Jordi Batlle Caminal, con ocasión del pase por televisión en España, comenta con cierto sarcasmo: “Bellocchio hizo con Chejov lo que Joseph Tura [personaje protagonista de *Ser o no ser*, de Lubitsch] con Shakespeare, sirvió la película, inflexible, fría y bien acabada aunque latosa, para reflexionar sobre la zigzagueante obra de su realizador, de quien *I pugnì in tasca primero, y no con menos fuerza Nel nome del padre después, significaron hace años el encuentro fundamental y vamos a decir necesario con un cine, por supuesto político, capaz de aunar realidad y utopía, ideología, cultura, y, a diferencia de tantas otras con similares postulados, darle una pureza cinematográfica digna, muy hábil*”⁴¹⁰.

El problema del personaje de Chejov/Bellocchio es que para triunfar en su ideal artístico debe fracasar en el amor mundano (de su madre y de Nina), por lo que, ante la incapacidad de superarlo decide tomar una decisión definitiva. Como el resto de los personajes aludidos: Ale tras liquidar a su familia se suicida; Camillo quiere cometer un

⁴⁰⁹ MORAVIA, A., “Cecov con i pugnì in tasca”, *L'Espresso*, 16 de octubre de 1977, p. 143.

⁴¹⁰ BATLLE CAMINAL, J., “Enrique IV”, *Dirigido por*, junio-julio 1984, n° 116, p. 45.

acto terrorista; Transeunti lleva a cabo provocaciones de diversa índole y gravedad, y su compañero Franco, está tentado de matar a su madre, llegando a intentarlo. Constantin se suicida finalmente, ante la paradoja que su amada nunca le corresponda en el momento correcto (es decir en aquel en que él ha conseguido su objetivo artístico) y se dispara mortalmente.

En definitiva, estas correlaciones presentan otro tema predilecto del director, que vuelve a mostrarnos un alma atormentada y psicológicamente desequilibrada en acción. Unos rasgos de su universo que se complementan pragmáticamente con el entorno familiar del que Bellocchio se rodea en la creación de su película: la presencia de algunos de sus estrechos colaboradores, esencialmente en la codirección de *Locos de desatar*, en funciones variadas: Stefano Rulli y Sandro Petraglia en el guión junto a Bellocchio y Lù Leone; y Silvano Agosti en el montaje.

El film tiene nulas implicaciones políticas directas, y escasas anotaciones sociales. Acudiendo al texto original, la estudiosa de Chejov, Isabel Vicente, caracteriza al autor ruso en este sentido, haciendo notar que su discurso sociopolítico nace de la conducta psicológica de los personajes de modo muy sutil; gracias en parte, a que evitando esas cuestiones en el diálogo, quedan por así mismo definidos en su apolitismo: “*El realismo crítico de Chejov revela que la indiferencia y la banalidad, la falta de ideología y la pasividad (...) son males tan perniciosos como los crímenes, la injusticia y la ruindad y todavía más dañinos para la sociedad*”⁴¹¹. La misma autora habla de un “*estilo impresionista*” y de un “*humanismo democrático*”⁴¹².

FIGURA 2:



Tomando está referencia ideológica, es sencillo entender como Bellocchio apunta sutilmente algunos elementos propios de un pensamiento dialéctico de forma más visible que en la obra original, sin que resulten tampoco incisivos. El autor se

⁴¹¹ VICENTE, I., “Introducción”, en CHEJOV, A., *La gaviota / El tío Vania / Las tres hermanas / El jardín de los cerezos*, Cátedra, Madrid 2001 (1896), p. 55.

⁴¹² VICENTI, I. (2001), *op. cit.*, p. 55.

olvida en este caso de sus tesis políticas personales, pero ambienta la idílica casa junto al lago con determinados ingredientes realistas. Por ejemplo, frente a la obra, en donde no hay constancia de criados, proletarios o campesinos (más allá de un obrero funcional), Bellocchio hace presentes a estos, acompañando al grupo de burgueses, durante la representación de la obra de aficionado de Constantin. [Ver **Figura 2**].

La obra, presenciada también por criados y campesinos, apartados del resto, y saludados con simpatía por el maestro de extracción popular Medvedenko (Antonio Piovanelli), causa un efecto nefasto en la mayor parte de los asistentes –que bostezan en el mejor de los casos–, estableciéndose así una lejana pero interesante correspondencia en el seno de la obra de Bellocchio. La reacción desinteresada de un público común (burgueses en este caso) ante la alegórica obra de Constantin es mimética a los efectos que producían las disgresiones teóricas marxistas de ficción en *China está cerca* o reales en *Paola / Il popolo calabrese a ha rialzato la testa*. [Ver **Figura 3**].

FIGURA 3:

La acción política y teatral:

China está cerca (1967)



Paola (1969)



Il Gabbiano (1977)



Reacción del público:



La aventurada extrapolación de esta correspondencia vendría a proponer la razonable equiparación –quizá consciente o quizá inconsciente por parte del autor– entre la escena teatral y la escena política. De la reacción del público de los tres ejemplos citados, con diversa o nula intención satírica, se pondría de manifiesto que dichas representaciones, teatrales y/o políticas, resultan un fracaso en la práctica. Una

intención artística o política frustrada, en definitiva, remarcada por el sutil sarcasmo de Bellocchio [Ver **Figura 3**], que vuelve a darnos indirectamente otro dato de significación para la investigación sobre la perspectiva política de su cine.

Otro de los apuntes ideológicos del film, simbólicamente, es su apertura, durante la conversación entre el mencionado maestro popular Medvedenko (Antonio Piovaneli) y su amada Masha, que no le corresponde (Gisella Burinato, compañera sentimental de Bellocchio, y madre de su hijo). Ella le dice que es infeliz por su vida amorosa desgraciada, y él responde que sus dificultades económicas no le dejan tiempo para eso. “*Se puede ser pobre pero feliz*”, responde ella. “*Esa es la teoría*”⁴¹³, dice él.

El diálogo sigue punto por punto al original, pero al partir del universo del director, la sentencia además de ser irónica, resulta reveladora de su visión. El análisis de las insatisfacciones emocionales de la vida burguesa –el joven Constantin, cómo el mismo dice, es para la administración un pequeño burgués desempleado, pero no tiene problemas de sustento–, nace precisamente de la satisfacción de otras necesidades más básicas. Curiosamente, Bellocchio parte –como la obra– de una reflexión casi marxista –escondida en diálogo brillantemente sutil–, para desarrollar un drama intimista ajeno a las preocupaciones sociales. No obstante, la realidad es que el mundo de carencias abstractas de ese microcosmos burgués resulta, en función de estas sencillas palabras iniciales, otra ficción más, insignificante en un sentido político, pero universal en un terreno emocional.

FIGURA 4:



Una panorámica recoge la llegada de Irina que queda fuera de foco al recoger la cámara en primer término a su hijo Constantin. El plano sigue, cambiando de nuevo el foco, y recogiendo a Irina a través del telón negro del teatro (ella es actriz). Ambos personajes se siguen moviendo, en el mismo plano, acompañados por la cámara, hasta que en términos más cercanos se reconocen. Una magnífico tema de Nicola Piovani se inicia con el plano.

⁴¹³ M. BELLOCCHIO, *Il gabbiano*, Italia, RAI, 1977.

Bellocchio, en esta ocasión, ha preferido descansar –con matices– de ese primer sentido, para centrarse en esa otra intimidad. Una intimidad, tratada con una austeridad racional y rigurosa, pero que no evita en ocasiones ofrecer escenas de una gran belleza poética y cinematográfica, como la majestuosa puesta en escena de la primera aparición de Irina (Laura Betti). [Ver **Figura 4**].

Bellocchio retornará parcialmente al universo de Chejov, a través de la realización y supervisión de algunos cortometrajes creados en el Laboratorio de cine para jóvenes que patrocina. El primero se compone de la segunda escena del primer acto de *La gaviota*, con una duración de cinco minutos –*Il gabbiano (atto I, scena seconda)*, 1997–, y el segundo es una relectura breve de la misma obra, titulada *Nina*, de doce minutos de duración, y presentada en 1999, en la sección “Cinéastes du présent” del Festival de Locarno, en el que el autor había estrenado su ópera prima. Recientemente, a comienzos de 2014, Bellocchio ha estrenado con críticas muy positivas una versión teatral de *Tio Vania*, con Michele Placido –el otrora recluta Paolo de *Marcha triunfal*–, como protagonista.

La macchina cinema (1978):

Tras su experiencia en *Locos de desatar*, Bellocchio retoma el rodaje a cuatro – con las mismas personas que codirigieron *Matti da slegare*: Sandro Petraglia, Stefano Rulli y Silvano Agosti–, para grabar un nuevo film-encuesta centrado en el cine. El resultado es *La macchina cinema*, una serie documental para televisión, producida por el segundo canal de la RAI, y filmada en cinco partes. Pese a su destino televisivo, la obra se estrena en el Festival de Berlín de 1979, obteniendo el premio FIPRESCI, de la crítica internacional.

El conjunto del experimento tiene la intención de desarrollar una premisa similar a la que presidía *Locos de desatar*, pero centrándose en determinadas personas de los márgenes de la industria cinematográfica que se han quedado en el camino tras ser expulsados del engranaje cinematográfico, visto como un mecanismo, de ahí el título escogido para la obra.

En sus cinco apartados, el documental se articula como una galería del museo de los horrores, centrado en diversos juguetes rotos y seres patéticos caídos en desgracia – por ejemplo la actriz Daniela Rocca, protagonista en su día de *Divorcio a la italiana* (*Divorzio all'italiana*, Pietro Germi, 1961)–, que desgranar su nostalgia ante la cámara de los autores. Lo que en *Locos de desatar* se convertía en un equilibrio conseguido entre denuncia política y humanismo surrealizante, en este film roza un tanto el esperpento y la sensación de aprovechamiento manipulador de desfile de *freaks*, que aparecen ante el objetivo. “Alguno ha acusado precisamente a este film de risión y crueldad (...). En realidad, Bellocchio intenta aproximarse desde el corazón al tiempo del cine, con sus falsos mitos y su hipocresía, centrando el despiadado análisis en primer lugar sobre sí mismo”⁴¹⁴. Los autores, frente a su permanencia en *off* en el documental previo, no dudan en protagonizar físicamente su encuesta, convirtiéndose indirectamente, en objeto compartido del conglomerado discursivo que mantiene el film. La relación descriptiva sigue parte del planteamiento establecido por Laura Buffoni en su artículo sobre el cine documental de Bellocchio⁴¹⁵.

El primer episodio, “Era San Benedetto”, se muestran dos historias que tienen como objeto crítico-costumbrista los intentos por hacer un cine *amateur* de dos

⁴¹⁴ BUFFONI, L. (2005), *op. cit.*, p. 116.

⁴¹⁵ *Ibid.*, pp. 115-119.

peculiares provincianos. De hecho el título se toma prestado de la obra del primero de ellos, Pietro Bartoli, mientras que el segundo, un ex-boxeador, se autoproclama vencedor del festival de cine de su pueblo, organizado por él mismo, con una de sus obras. “*Un mal gusto un poco cómico, un poco patético colorea el sueño del cine, extraño anfibio que prospera en ambientes diversos asumiendo formas y tonos cambiantes pero conservando intacto el mito que lo contiene*”⁴¹⁶.

El segundo episodio “Periferie”, se centra, entre otros, en la figura del cineasta *underground* de los años sesenta Franco Piavoli. El metraje integra parte de su obra, concretamente, *Domenica sera* (1962), y un extracto de *Evasi* (1964), filmada siempre al aire libre y en soledad con su cámara de Super8⁴¹⁷. A ello se suma la presencia de uno de los actores que en *En el nombre del padre*, encarnaba a uno de los sirvientes tarados; el que acompañaba al protagonista al final del film. Las imágenes del actor, un loco lúcido, que malvive dedicándose al teatro callejero o a revender cartones, se entremezclan con las del propio film de Bellocchio, en una especie de autorreflexión no exenta de ironía.

El tercer episodio “Il mago Zuzù”, sigue la trayectoria de Gianfranco Parolini, realizador de serie B y serie Z –hoy elevado a cineasta de culto, como Jesús Franco en España–, que suele firmar con el pseudónimo de Frank Kramer, y que es el director de numerosos *spaghetti westerns*, entre ellos los de la serie *Sabata*, así como de algunos *giallos* o films de detectives, como los del comisario X, creación del novelista alemán Bert F. Island (pseudónimo de Paul Alfred Mueller). El episodio se completa con la participación del director experimental Paolo Gioli, y del conocido maestro Marco Ferreri, o de la actriz en decadencia Tina Aumont.

El cuarto episodio “Il travagliato sogno di una vita”, se centra en el papel de los actores y las actrices secundarios, o casi de figuración, a través de una mujer, ahora camarera en un albergue, que lo ha intentado todo por cumplir su sueño de actuar y triunfar en el cine, pero que solo ha conseguido pequeños roles de comparsa en subproductos. En este apartado, aparece también Marino Cenna, uno de los protagonistas de *Padre patrón*, de los Taviani, actor para Bellocchio en *En el nombre del padre*, y posteriormente en *Salto en el vacío*, que introduce uno de los aspectos más politizados del film, relacionando su militancia comunista, con su condición de

⁴¹⁶ BUFFONI, L. (2005), *op. cit.*, p. 116.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 117.

subproletario cinematográfico, rechazando esta última función para entregarse a su compromiso revolucionario. Una idea que en el periodo de realización del film, más que sostener un ideal, resulta un reflejo patético y frustrado. No cabe duda, de que Bellocchio partió de estos ejemplos, e incluso con utilizando a algunos de estos actores, para componer la troupe de cómicos vagabundos que capitanea Michele Placido en *Salto en el vacío* (1980).

El último episodio es “Una vita per il cinema”, destacado por Aldo Tassone como el más interesante de todos⁴¹⁸, y el más recordado en general de la obra. Cómo citábamos al principio, la actriz Daniela Rocca, que tras su éxito con Pietro Germi (que llegó a ser su amante), entre otros papeles para coproducciones italoamericanas, se ha convertido en una mendiga que vive en un campamento y que mantiene lúcidos y estrambóticos monólogos a cámara, en que divaga sobre la vida y el cine, y confiesa que sus antiguos compañeros de profesión ahora fingen no conocerla cuando se encuentran con ella. El episodio se completa con el seguimiento de las agotadoras jornadas de casting de un grupo de aspirantes más bien desheredados, entre los que la mirada del cineasta singulariza a una joven, dispuesta a hacer *striptease* para lograr un papel. Las dos historias –la de Daniela Rocca, y la de la aspirante–, están conectadas precisamente por la circense celebración de una gala destinada a entregar el premio “una vida para el cine”, como reza el título del capítulo.

La visión del film, en cierto modo, resulta especialmente definitoria de la transición entre cine y televisión, modernidad y postmodernidad, que sufre el audiovisual italiano justo en ese periodo, y que anticipa algunas de las notas características de los *reality shows* televisivos contemporáneos. Tanto el escrutinio de estas piezas averiadas del engranaje, como el regodeo en los márgenes, con un aire de denuncia que no evita la ironía negra, se sitúan precisamente en la base de los planteamientos actuales descritos. Laura Buffoni extrae la siguiente conclusión: “*La crisis del cine, cuyas causas los autores se proponen indagar, es en primer lugar la crisis del cineasta Bellocchio, que en el ejercicio correcto y sin improvisación de la encuesta televisiva (primer plano, entrevistas, linealidad narrativa) intenta encontrar un resquicio exterior a su propia obra, mirando con inteligencia y riesgo a los errores cometidos, y va a rencontrar la propia y vigorosa pasión cinéfila fuera del circuito espectacular*”⁴¹⁹.

⁴¹⁸ TASSONE, A. (1982), *op. cit.*, p. 34.

⁴¹⁹ BUFFONI, L. (2005), *op. cit.*, p. 119.

***Vacanze in Val Trebbia* (1980):**

En el mismo periodo, Bellocchio rueda un medimetro casi amateur, que se estrena en el Festival de Venecia en 1980, y que recoge las vivencias personales de su familia – Gisella Burinato, su mujer de la que se separará más tarde; y su hijo Pier Giorgio; junto a algunos amigos–, filtradas por un particular espíritu experimental y surrealista. *Vacanze in Val Trebbia* es un antecedente en toda regla de su posterior experimento cinematográfico y familiar *Sorelle Mai* (2010), por citar su culminación, sobre el que volveremos en otro capítulo más adelante.

En palabras de Laura Buffoni, “*Vacanze in Val Trebbia se presenta como un juego, un divertimento realizado entre amigos en el cual Bellocchio con complaciente ironía se dedica a meter en escena sus vacaciones estivales en Bobbio con la familia, la monotonía de la vida en el campo, los pequeños conflictos conyugales, las jornadas ociosas entre amigos, y a mezclar con la apariencia de divagaciones oníricas: el martirio de San Sebastián, un niño que, sorprendido robando la fruta de un árbol, se refugia en las aguas del río [alusión que Bellocchio hace a su propia infancia, al relacionar a ese niño con una fotografía suya de pequeño], o una cabalgata sobre ese río a bordo de una cama*”⁴²⁰.

No cabe duda de que el autor se sitúa con este film en la senda emprendida con *Il gabbiano*, y confirmada en cierto modo con la tesis un tanto desesperada y amarga de *La macchina cinema*. Su abandono del espacio político-social, se filtra a través de esa búsqueda de la apacible intimidad familiar –tratada tragicómicamente–, de la indagación sobre la realidad cotidiana, frente a la reconstrucción de la realidad política, por la ficción; y de la entrega absoluta al mundo del surrealismo y el onirismo, como se confirmará en su siguiente largo *Salto en el vacío* (1980). Una tendencia que recorrerá todo su cine de los ochenta y de los noventa.

⁴²⁰ BUFFONI, L. (2005), *op. cit.*, p. 119.

10. DESENCANTO POLÍTICO Y PSICOANÁLISIS. PRIMEROS FILMS DE LOS OCHENTA.

Salto en el vacío (Salto nel vuoto, 1980)

Después de abandonar un proyecto sobre la vida del poeta Giovanni Pascoli (1855-1912), que debía ser producido por la RAI, debido precisamente a un retraso en el logro de la financiación, Bellocchio opta por escribir otro guión, titulado inicialmente “Il gioco dell’assassino”, que termina siendo *Salto nel vuoto*⁴²¹. Un proyecto que recoge, no obstante, algunas de las líneas temáticas que podría haber mantenido el *biopic* del atormentado poeta de la Emilia-Romagna, Pascoli, cuya obra y entorno biográfico también se ve notablemente influido por la relación con sus hermanas y su microcosmos cerrado al mundo.

Salto en el vacío es una coproducción italo-franco-alemana, protagonizada por dos importantes actores franceses, Anouk Aimée y Michel Piccoli, a los que se suma Michele Placido, en su segundo trabajo para Bellocchio, después de *Marcha triunfal*. Bellocchio colabora por primera vez con el guionista Vincenzo Cerami, que luego se hará célebre por sus trabajos junto a Roberto Benigni, especialmente por *La vida es bella* (*La vita è bella*, 1997); y también con Piero Natoli, compañero y camarada de Bellocchio y de Silvano Agosti, también realizador de un cine autárquico y muy sesentayochesco, al que Bellocchio corresponderá co-firmando el guión de su film *Armonica a bocca*, también de 1980; una película minoritaria que vuelve a tener como referencia las teorías anti-psiquiátricas de Franco Basaglia, al contar la historia de una

⁴²¹ LEGGI, S. (2005), *op. cit.*, p. 234.

joven con problemas psicológicos, Elisa (Luisa Maneri), que es recluida en un lugar aislado con un único objeto, una armónica.

Salto en el vacío se estrena internacionalmente en el Festival de Cannes de 1980. El jurado, presidido por Kirk Douglas, e integrado entre otros por André Delvaux, le concedió al film los premios de interpretación para Michel Piccoli y Anouk Aimée. Por su parte, Bellocchio obtuvo en Italia el premio David di Donatello a la mejor dirección. Pese a su éxito en el palmarés, la película fue recibida con frialdad por la crítica⁴²², dando comienzo a una etapa de cierta invisibilidad y decadencia del cine del autor, cuyos siguientes títulos –hasta el escándalo provocado en 1986 por *El diablo en el cuerpo*–, apenas tienen repercusión comercial⁴²³.

Marco Bellocchio encara su primer largo de los 80 como un giro calculado en su filmografía. Retoma muchos de los temas de su universo personal (la familia y la locura básicamente), pero se aleja voluntariamente del comentario sociopolítico explícito, poniendo fin a su serie de obras centradas en la crítica a las instituciones; él mismo, consciente de su encasillamiento crítico, intenta poner distancia: “*Los críticos querrían que con cada film criticase una institución nueva. La revuelta es útil, fecunda, lo creo, pero ¿después? Hace falta también inventar nuevos modelos de vida*”⁴²⁴.

Estas palabras, junto con algunos elementos presentes en la película, nos dan la clave para entender la progresión ideológica de Bellocchio desde los sesenta, caracterizada por un cierto distanciamiento amargo de sus posturas políticas más radicales, muy acorde con la deriva de la izquierda italiana en esos años; y acompañada además por la obsesión del cineasta con respecto a la autorreflexión sobre el cine y la vida, que se expresa a través de su participación activa en experiencias de psicoanálisis. Orio Caldiron señala, con cierta abstracción literaria, como este film marca el inicio de este viraje en la obra del autor: “*Salto nel vuoto señala con su intensidad magmática el punto de no retorno del primer cine fuertemente ideologizado en el momento en el que la singular paternidad de los diversos componentes, del guión a la fotografía, de la escenografía al montaje, señalan el inicio de un cine en la línea de animar la geometría*

⁴²² “Salto en el vacío, el último film de Marco Bellocchio, con Michel Piccoli y Anouk Aimée en los papeles principales, engrandece la ya amplia lista de películas discretas de este XXXIII Festival Internacional de Cine de Cannes, en el que salvo contadisimas excepciones –Kagemusha, de Kurosawa, por ejemplo– la tónica general ha sido la de la mediocridad. Ni grandes desastres ni grandes aciertos”. HARGUINDEY, A.S., “Bellocchio no salta”, *El País*, 18 de mayo de 1980.

⁴²³ De hecho, en España, *Salto en el vacío* tiene una vida comercial brevísima, y los siguientes dos títulos del autor no son estrenados.

⁴²⁴ Marco Bellocchio, citado en TASSONE, A. (1982), *op. cit.*, p. 34.

*expresionista de la luz y de la sombra en una original dramaturgia de la penumbra (...)*⁴²⁵.

Sinopsis:

Mauro (Michel Piccoli) y Marta (Anouk Aimée) son dos hermanos maduros que viven en un gran apartamento en Roma. Marta tiene un desequilibrio psicológico heredado de su padre, y es propensa a ataques de histeria irracionales. La situación provoca una crisis en Mauro, juez de profesión, que además está muy afectado por el caso de una suicida que ha saltado por la ventana. Debido a este asunto profesional, Mauro investiga a Giovanni Sciabola (Michele Placido), un problemático vagabundo, actor marginal y peculiar revolucionario que ha incitado a la víctima al suicidio.

A partir de esa relación, Mauro fantasea con la idea de hacer lo mismo con su hermana, o incluso de encargarle a Giovanni el trabajo. No obstante, cuando Marta conoce a Giovanni y sale de su aprisionamiento familiar, empieza a estabilizarse; al contrario que Mauro, cuya cordura y equilibrio nervioso van poniéndose en entredicho.

Finalmente, Giorgio (Michele Placido) y su grupo de amigos marginales (medio-actores, medio-revolucionarios, medio-ladrones) asaltan y destrazan la casa. Marta parece tomarlo con tranquilidad y se marcha de vacaciones con la cariñosa sirvienta de la casa, Anna (Gisella Burinato), y su hijo pequeño Giorgio (Pier Giorgio Bellocchio). Sin embargo, Mauro, que pese a sus sentimientos iniciales no puede vivir alejado de su hermana, se arroja por la ventana. Marta se despierta bruscamente en la casa de Ostia, junto al mar, acurrucándose con el pequeño Giorgio, por lo que el salto en el vacío de Mauro resulta indefinible como sueño o como realidad.

La locura como eje dramático:

La película plantea un retorno evidente al mundo de *Las manos en los bolsillos*, confirmado por el propio autor⁴²⁶; un entorno familiar opresivo y tradicional, y una serie

⁴²⁵ CALDIRON, O., “Salto nel vuoto”, en APRÀ, A. (Ed.) (2005), *op. cit.*, p. 167.

⁴²⁶ Marco Bellocchio entrevistado por Mauro Mancioti (1980). Archivo Vidigraph Genova. <http://www.youtube.com/watch?v=820DOVXZSm8> Consultado el 5 de marzo de 2013.

de personajes locos o al borde de la locura, con constantes tendencias suicidas o aniquiladoras. Frente a la estructura sistemática de aquel film, en el que Alessandro (Lou Castel) llevaba a cabo con cálculo la eliminación de sus parientes incómodos, en este todo el desarrollo dramático es impreciso y dubitativo. La acción es mínima en términos concretos. La narración combina sostenidamente el costumbrismo tragicómico con elementos surrealistas, tanto fantásticos como plausibles pero extravagantes.

El tema de la locura, sobre el que bascula principalmente el film, es uno de los *ítems* básicos del mundo de Bellocchio. Además del citado caso de *Las manos en los bolsillos*, resulta evidente la influencia de su experiencia con *Locos de desatar*. De hecho, la existencia de *Salto en el vacío* parece justificarse en muchas de las ideas y posibilidades dramáticas que aquel título planteaba de manera documental. El conflicto del film, cuyo eje principal es el problema psiquiátrico de Marta (Anouk Aimée), nace de la manera en que se asume y se afronta por sí misma y por el resto de los personajes.

A lo largo del desarrollo se establecen una serie de posibilidades a este respecto. Las más radicales son el suicidio, inducido o no, y el asesinato. La opción de internarla en alguna institución es propuesta por el resto de sus hermanos, que aparecen brevemente durante un bautizo que termina en caos y en el que Marta ha sido benevolentemente seleccionada como madrina. Frente a estas soluciones tradicionales (tanto en la realidad como en la literatura); la historia abre vías novedosas, en base precisamente, a esa previa experiencia real de Bellocchio en los manicomios a través de la citada *Matti da slegare*. La calidez sensible que representa Anna (Gisella Burinato), la criada, frente al trato brusco y resignado habitual de su hermano (Piccoli); o la inserción social —si bien peculiar y marginal— que supone el entorno de Giovanni, quizá no solucionan el problema, pero lo encauzan de manera más humana y democrática.

Esta tesis, equivalente a la que podía extraerse de *Locos de desatar*, plantea de nuevo una dicotomía que entronca con esa vocación surrealista del director. Pese a sus taras indiscutibles, el mundo de los locos —el de Marta (Anouk Aimée), o el de Giovanni (Michele Placido) y su *troupe*, que habitan en una cabaña del Tíber a la que llaman “El barco de los locos”—, es más natural y humano, y por tanto más racional en cierto modo, que el de los cuerdos, cuyas frustraciones e hipocresías, lo hacen irrespirable y por ello mismo, en definitiva, irracional.

La idea se concreta visualmente al definir la casa como un espacio cerrado y opresivo en contraposición a los exteriores urbanos, en dónde tienen lugar los momentos más relajados de la película. Por eso las ventanas tienen una función

narrativa y simbólica tan especial; el saltar por ellas es una forma de liberación extrema para los personajes.

Planteando esos dos universos, los dos protagonistas llevan a cabo un viaje mental inverso. Marta se libera progresivamente del entorno opresivo accediendo al exterior, y Mauro cada vez se encierra más, hasta el punto de esconderse literalmente en el cuarto de las escobas al final [Ver **Figura 1**], hasta que decide “escapar” por la ventana.

FIGURA 1:

El trayecto psicológico de Marta (Anouk Aimée) de su encierro a su liberación:



Marta (Anouk Aimée) en su habitación. Posteriormente bailando con Giovanni en el río, y al final en la casa de Ostia junto al mar.

El viaje inverso de Mauro, desde su relativa racionalidad inicial hasta la locura:



Mauro (Michel Piccoli) en la primera escena observando a la suicida que ha saltado por la ventana en su labor de juez. Mauro encerrado en un cuartucho de su casa y finalmente, saltando por la ventana.

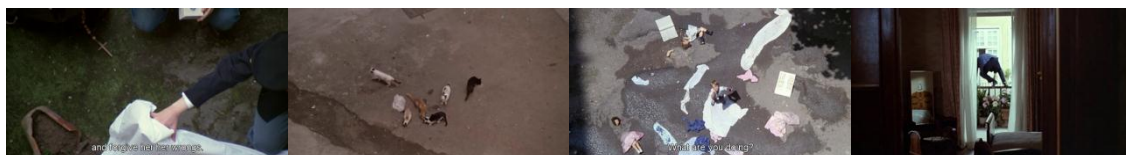
No obstante y pese al esquema simplificado que se presenta arriba, la lógica dramática del film no es regular. Estos trayectos personales relatados no son lineales ni literales. Toda la obra, se encuentra impregnada de una irracionalidad estructural que se corresponde voluntariamente con la caótica psicología de sus personajes. El espectador podría preguntarse en múltiples momentos quién de los personajes es realmente el loco o, más bien, si todos los personajes participan del desequilibrio.

En definitiva, Marta (Anouk Aimée), cuya locura es conocida y asumida por todos los personajes del film, mantiene su comportamiento inestable dentro de unos límites reconocibles, e incluso justificados en base su situación de opresión, a sus traumas infantiles, etc. La deriva de Mauro (Michel Piccoli) es mucho más caótica. Pese

a ser un respetado juez, se comporta de como un maniático antisocial, aunque su proceder reprochable en el fondo tiene más aceptación dentro de las convenciones sociales.

Por ejemplo, se muestra distante e insensible con su amante (que solo aparece en una escena); lanza la basura a los gatos por la ventana –en un experimento de repetición del “salto al vacío” que se da en varias ocasiones [Ver **Figura 2**]–; está obsesionado con la muerte, pensando constantemente en liquidar a otras personas; o se pone a la altura del hijo de su criada (Pier Giorgio Bellocchio, con seis años), quitándole por la fuerza unos cómics que son suyos, o pinchándole el balón.

FIGURA 2:



A lo largo del film el recurso de la ventana se repite en varias ocasiones: la desconocida suicida inicial; Mauro tira la basura a los gatos; Marta tira su ropa, muñecas y juguetes, y finalmente Mauro salta.

Su ruptura definitiva con la realidad se produce cuando su hermana le “abandona”. Mauro enloquece cuando consigue aquello que busca desde la primera escena –que su hermana desaparezca–, y ello a pesar de que la marcha de Marta tiene lugar de modo positivo y natural cuando empieza a llevar una vida autónoma.

La situación se da la vuelta, y se descubre que en la relación fraternal –y en esto se reproduce la reacción de Alessandro en *Las manos en los bolsillos*– el verdadero dependiente es Mauro –cuya relación con su hermana vuelve a tener notas incestuosas–, que no puede vivir un momento alejado de su hermana. La teórica dependencia de la parte más débil de la asociación respecto de la más fuerte es relativa cuando la parte fuerte hace de esa relación la justificación de su vida. Es por ello que Mauro comienza a lanzar piedras al río durante la fiesta a la que acude su hermana en “El barco de los locos”, o por lo que intenta que ella renuncie a irse de vacaciones junto al mar. Cuando se queda solo, en la penúltima secuencia, tras ser consciente de que en su casa, tranquila al fin, puede hacer lo que quiera, su reflejo inmediato es lanzarse por la ventana.

Por su parte, Anouk Aimée encarna a uno de los personajes femeninos más fuertes y relevantes de la obra de Bellocchio hasta ese momento. Su excelente interpretación, contenidamente histérica, pero también melancólica o risueña, además de

confirmar una de las grandes cualidades de Bellocchio –su talento como director de actores– entronca con muchas de las características de algunas mujeres de la obra del director. Bellocchio suele focalizar sus historias –sobre todo en los films analizados hasta este punto– desde perspectivas masculinas. Sus personajes femeninos se separan fundamentalmente en dos direcciones. La primera es la madre como antagonista castradora (desde la visión del hijo al menos) de la que existen ejemplos variados: Irina en *Il gabbiano* y la madre de Franco en *En el nombre del padre* (ambas encarnadas por Laura Betti); Elena (Elda Tattoli) en *China está cerca*, controladora absoluta de su hermano; o de una forma involuntaria debido a su invalidez, la madre de Ale (Liliana Gerace) en *Las manos en los bolsillos*. Por otro lado, está la mujer aprisionada o maltratada por el entorno y por la dominación masculina (habitualmente por ambos) que intenta liberarse de un modo u otro. Es el caso de Marta en el film que nos ocupa, cuyo precedente inmediato es Rosanna (Miou-Miou) en *Marcha triunfal*, y de algún modo, la hermana de Ale (Paola Pitagora) en *Las manos en los bolsillo*; la joven secretaria (Daniela Surina) de *China está cerca*; Nina (Pamela Villosesi), la joven aspirante a actriz en *Il gabbiano*, o la desgraciada Rita Zigai (de nuevo Laura Betti) en *Noticia de una violación en primera página*.

La búsqueda de la liberación femenina –y casi feminista– en el caso de este segundo tipo de mujer, suele mostrar el lado más esperanzador de los dramas de Bellocchio, pues se salda con un relativo éxito. Al final de la historia –particularmente en *Marcha triunfal* y *Salto en el vacío*–, el personaje al menos ha iniciado el camino en esa dirección. En el caso concreto de este film, la idea fundamental es que pese a su psicología fallida, el problema de Marta no está en ella sino en su entorno. Su ambiente está lleno de elementos que la generan aún un mayor desequilibrio: la actitud de su hermano y de su familia en general, su casa como cárcel, la omnipresencia de elementos religiosos, los traumas de su infancia generados por terceros, etc. Cuando consigue evadirse parcialmente de ellos para vivir una vida propia, más humana y social fuera de los convencionalismos tradicionales, es cuando se plantea una posibilidad de éxito, una circunstancia contraria al encierro perpetuo que vivían los dos hermanos, como señala expresamente Bellocchio⁴²⁷.

⁴²⁷ Marco Bellocchio entrevistado por Mauro Mancioti (1980). Video que forma parte del Archivo Vidigraph Genova. <http://www.youtube.com/watch?v=820DOVXZSm8> Consultado el 5 de marzo de 2013.

Política y locura:

Desde luego, *Salto en el vacío* no es un film político según el concepto acuñado. Como se ha indicado anteriormente, Bellocchio se aleja voluntariamente de esa posibilidad para explorar otros campos. No obstante, la película contiene algunos incisivos comentarios políticos sobre la realidad a los que Bellocchio no se sustrae. Estos apuntes resultan muy útiles para entender el discurrir ideológico de la obra del director.

El principal factor en este sentido parte del personaje de Giovanni (Michele Placido). Como se explicaba, se trata de un actor, ladrón y vividor que mantiene un peculiar discurso revolucionario de manera continua. Es un antisistema en todos los sentidos, producto probable de la efervescencia del 68. El diálogo se preocupa en establecer su fecha de nacimiento en 1946, lo que le sitúa durante esos años cruciales con unos veinte años. Partiendo de esta idea, se puede establecer que el revolucionario representado por Giovanni se ha quedado sin revolución⁴²⁸. Pese a su empeñamiento en mantener una lucha *–sui generis–* contra el sistema, su comportamiento es propio de otro demente más, sus acciones desvirtúan absolutamente el sentido original de esa rebeldía –por ejemplo sus robos contra “*los patrones*”–, y sus palabras son más un exabrupto vacío y populista que una argumentación política –“*El Estado cree que puede hacer cualquier cosa. Paga al que primero ha robado. (...) Hay que dar por culo a los que nos han dado por culo*”, dice Giovanni. A lo que uno de sus adláteres añade: “*Ya está con la historia de dar por culo a los fascistas*”⁴²⁹–. Su actitud no es tanto de lucha, como de separación voluntaria del sistema, refugiado con otros marginados y poniendo en pie un teatro callejero.

Partiendo de la perspectiva de Bellocchio, el personaje de Giovanni (Michele Placido) no es tanto una representación grotesca del revolucionario en los ochenta –que haga causa general contra todo lo que implica la lucha pasada–, como una constatación amarga de los restos del naufragio. La distancia crítica que Bellocchio mantiene con

⁴²⁸ “El realizador italiano insiste en todas sus declaraciones en entroncar su último filme con el primero, realizado en 1965, matizando que la locura de *I pugni in tasca* era una rebeldía juvenil mientras que *Salto en el vacío* corresponde a la madurez. Es la necesidad de rechazar al padre, como postura conceptual para alcanzar la rebelión creativa, quizá sin percatarse de que mayo de 1968 queda en el recuerdo y que los que entonces lo vivieron, como él mismo, hace tiempo que son huérfanos y, lo que es peor, progenitores”. HARGUINDEY, A.S. (1980), *op. cit.*

⁴²⁹ M. BELLOCCHIO, *Salto nel vuoto*, Italia-Francia-Alemania, Clesi Cinematografica-Odyssia-RAI-Polytel International-MK2 Productions, 1980.

determinados dogmas revolucionarios en los momentos álgidos de la contestación se transforma en una separación lúcida y nada nostálgica, más bien amarga. Con esta subtrama centrada en el personaje que encarna Michele Placido, *Salto en el vacío* inicia una constante, mantenida en algunos de los films de los ochenta –por ejemplo, en *El diablo en el cuerpo*–, en que sutilmente se registra, en un plano de fondo pero esencial para la atmósfera de decadencia resultante, la progresiva evaporación de esa idea revolucionaria y los efectos que ello produce en los que fueron protagonistas de la contestación a finales de los sesenta.

Por otro lado, el autor emplea la introducción de un elemento político concreto con una funcionalidad narrativa sencilla, como simple fórmula para situar socialmente a los personajes. En la primera aparición de los hermanos adultos de Mauro y Marta, la televisión anuncia una serie de noticias relativas a la composición de las listas electorales de la Democracia Cristiana. La sutil incorporación de este comentario televisivo cumple dos objetivos; por un lado, entronca la historia en la realidad inmediata; y por otro, de forma más subliminal, relaciona esa opción política de la que se habla (el centro derecha católico) con la naturaleza de los personajes que está presentando en la diégesis. Una fórmula que Bellocchio empleará frecuentemente en sus films posteriores, incluso mezclando imágenes de archivo televisivo y ficción. En definitiva, el director vuelve a definir un determinado tipo social a partir de la relación de unos elementos sencillos, que conllevan intrínsecamente una connotación crítica: su exacerbado sentido religioso, presente en todo el film de un modo colateral; su estatus social elevado pero decadente –un apartamento amplio pero antiguo, decoración un tanto barroca y demodé, etc–, y su cercanía política a la Democracia Cristiana.

De esta contextualización se puede establecer, una conexión simbólica bastante evidente –y habitual en el cineasta–, entre el sentido concreto del drama familiar y el sentido sociopolítico figurado. Es decir, podríamos hablar –como en algunos de los films previamente comentados– de una metáfora política. Sin embargo, sin descartar esa posibilidad, y acotándonos a los márgenes de lo que vemos en pantalla, la perspectiva elegida por el autor no fuerza esa interpretación. A diferencia de *Las manos en los bolsillos* –que es el film con el que comparte más elementos temáticos y argumentales–, *Salto en el vacío* no denota a partir de ningún aspecto concreto un esquema ideológico o político claramente reconocible. Como obra concreta, al margen de que proponga algunos análisis ideológicos útiles, la metáfora que propone es genérica, aunque su

espíritu etéreo antiautoritario y rebelde se infiera claramente de la personalidad de su creador.

En este sentido, quizá sea más útil buscar esa rebelión metafórica a partir de la propia importancia que Bellocchio le da a los aspectos más surrealistas e irracionales de la narración. La tendencia hacia ese surrealismo es una constante en el trabajo previo de Bellocchio (sustancialmente en algunos momentos de *En el nombre del padre*), que queda atestiguada en su obsesivo interés por el mundo de la locura. *Salto en el vacío* propone la intensificación de esos aspectos, desprovistos de una lógica racional. El film plantea sucesivamente elementos de esta índole, comenzando por la aparición conjunta de Mauro y Marta junto a las imágenes fantasmagóricas de sí mismos de pequeños: unos niños vestidos de blanco que corretean y se esconden por el apartamento.

Estas apariciones se pueden interpretar al principio como una mezcla de sueño y *flashback* de los protagonistas. Los niños aparecen cuando están dormidos, como angelitos traviesos, interactuando en el pasado con su madre y su padre loco. No obstante, en el clímax final, durante el atraco al piso de Giovanni y su banda, los niños aparecen por todas partes, colaborando en el destrozo de la casa, y reforzando esa impresión irracional de fantasía⁴³⁰.

El momento, de los más inspiradamente poéticos del film, culmina con los niños bailando disfrazados, mientras uno de ellos toca el piano. Previamente –en una escena explícita que vuelve a anticipar el espíritu provocador del autor–, Michele Placido ha orinado en plano sobre los libros del juez. La locura surrealista, apuntada por esos momentos impagablemente demenciales de Piccoli –esperando a ver si los coches atropellan a su hermana, en una reminiscencia al *perro andaluz* de Buñuel⁴³¹, o lanzando ladrillos a la fiesta–, se desborda en esas secuencias finales del robo y el destrozo irracional del piso, con el comportamiento ya irrecuperable de Mauro, sumido en una crisis total.

Ese costumbrismo tragicómico, mostrado con ironía y laconismo, recuerda transparentemente, en efecto, a las sátiras burguesas de Buñuel. Bellocchio se remite a él concretamente cuando Aldo Tassone relaciona su film con *Él* del director aragonés: “*Mientras lo escribía, pensaba precisamente en Buñuel. (...) Es uno de esos autores*

⁴³⁰ “Si por todo el film, resuenan los nombres de Buñuel y de Ferreri, la singular aparición infantil remite superficialmente a Fellini, el cineasta de la infancia clownesca. Pero quizá se encuentra aún mejor la arqueología de una imagen tan sugestiva si se piensa en los niños en alegre revuelta de *Zéro de conduite de Vigo*”. CALDIRON, O. (2005), *op. cit.*, p. 168.

⁴³¹ *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1929).

*que me han apasionado inmediatamente (...). Como todo autor con una profundidad considerable, lo asimilé más lentamente, casi sin darme cuenta. Buñuel se asimila lentamente porque no es machacón, nunca te echa polvo en los ojos. Incluso en sus películas provocadoras, el ataque no es vulgar sino sinuoso, sutil. Y después está la ironía: sus films te hacen reír. Me atrajo antes la gran ópera decadente de Visconti, no me enamoré de Buñuel de una vez. No lo entendía del todo. Buñuel es un autor inexpugnable y no hay que olvidar que es sinónimo de surrealismo, el último movimiento verdaderamente revolucionario*⁴³².

Salto en el vuelo mantiene algunas constantes muy *buñuelianas* (encarnadas precisamente en Michel Piccoli, uno de los rostros habituales del cine del director español) que retoman no solo esa sutileza para mostrar lo chocante, de la que el propio Bellocchio habla, sino algunos aspectos concretos de sus films. Por ejemplo, las tentativas fantasiosas de Mauro para asesinar o inducir al suicidio a su hermana que nunca se concretan, remiten a los crímenes ficticios de Archibaldo de la Cruz en *Ensayo de un crimen* (*La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, 1955). No obstante, Bellocchio integra en ese surrealismo un decadentismo burgués menos costumbrista, más propio precisamente de Visconti, a quién no por casualidad Bellocchio también cita, ya que la estructura opresiva y dramática de la familia en decadencia está emparentada espiritualmente con *Confidencias* (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974), cuya acción transcurre principalmente en otro apartamento de lujo, cerrado y ocre, símbolo de la situación social y emocional de sus protagonistas.

Finalmente, la última referencia de la cita de Bellocchio, confirma su búsqueda de una vía alternativa al cine explícitamente político para expresar su visión rebelde de la sociedad; modelo en el que se mantiene en sus siguientes títulos. Para Bellocchio, la posibilidad de la revolución política, a la que se entregó con convencimiento unos años antes, ha caducado. Cómo él mismo expresa, la única revolución verdadera pasa por el surrealismo. Es decir, se trata de una rebelión artística, pero necesariamente no política, ya que lo político actúa indefectiblemente sobre la realidad, mientras que el movimiento surrealista, como resulta obvio, necesita por su misma naturaleza transgredirla.

⁴³² TASSONE, A., *Op. cit.*, p. 39.

***Gli occhi, la bocca* (1982).**

El siguiente título del director, *Gli occhi, la bocca* [Los ojos, la boca] (1982) –no estrenado en España en salas comerciales–, confirma la tendencia emprendida por *Salto en el vacío*. El film aparece de hecho como una prolongación temática y estilística de este, en tono menor y más desdibujado, aunque con un mayor peso personal, que entronca constantemente con la mítica ópera prima de Bellocchio: *Las manos en los bolsillos* (1965), a la que se refiere explícitamente –en un juego autorreferencial verdaderamente curioso–, además de incluir un episodio autobiográfico de Bellocchio: el suicidio de su hermano gemelo, Camillo. Un hecho que marca toda la dramaturgia del film, y que corola el discurso especular entre ficción y realidad que preside la película. Lou Castel recuerda la tremenda influencia de este episodio en el director y en el proceso creativo de la película: “*Había cosas, como la historia de los gemelos, que provocaban una fusión entre la realidad y la ficción muy intensa*”⁴³³.

El autor contó con los mismos productores del film anterior y con un equipo técnico-artístico similar: Vincenzo Cerami colaboró de nuevo en el guión; Giuseppe Lanci realizó la fotografía y Nicola Piovani compuso la música en su sexto trabajo para Bellocchio. El peculiar y atractivo reparto (que ayudó a impostar la factura barata del film, según el productor Enzo Porecelli⁴³⁴) liderado por Lou Castel –presencia fundamental para la propia narrativa de la película–, cuenta con Emmanuelle Riva, musa de Alain Resnais o de Georges Franju –actualmente recuperada por Michael Haneke en *Amor* (*Amour*, 2012)–, que incorpora a la habitual madre traumática *bellocchiana*; y con Michel Piccoli, que repite tras *Salto en el vacío*. La protagonista femenina es la española Ángela Molina, cuya presencia en el cine italiano es constante en esos años⁴³⁵. La película se estrena en el Festival de Venecia de 1982 en la sección a concurso, pasando sin pena ni gloria. El film fue un fracaso comercial.

⁴³³ Lou Castel al autor, en Madrid el 14 de junio de 2013.

⁴³⁴ Enzo Porcelli a Sergio Toffetti. Entrevista a Marco Bellocchio (2005), contenida en los extras del DVD italiano de *Gli occhi, la bocca*.

⁴³⁵ Observada por Bellocchio en el último film de su admirado Buñuel, *Ese oscuro objeto de deseo* (1977), cuando este film se estrenó en el Festival de San Sebastián paralelamente a *Il gabbiano*. Ángela Molina participa en *Buone notizie* (1979), de Elio Petri; *El gran atasco* (*L'ingorgo*, 1979), de Luigi

Sinopsis:

Giovanni (Lou Castel) es un actor en decadencia que regresa a su ciudad de origen, Bolonia, con motivo del suicidio de su hermano gemelo Pippo. En su casa familiar se encuentra con su madre (Emmanuelle Riva) abatida por el suceso que cree un accidente, su tío (Michel Piccoli) y otro de sus hermanos Agostino (Giampaolo Saccarola). Además está Vanda (Ángela Molina), novia del fallecido con el que mantenía una cierta distancia, a pesar de estar secretamente embarazada de él. Giovanni, que sufre una crisis vital se enamora de Vanda, y la convierte en su amante, consiguiendo así resurgir, y al mismo tiempo, apaciguar el malestar de su madre.

Sobre el film: autorreferencia, y exorcismo psicológico y político.

Bellocchio plantea una escueta situación narrativa en términos de acción, pero sobrecargada de dramatismo psicológico. Como en *Salto en el vacío*, se centra en un entorno familiar acomodado y en una serie de temas muy tradicionales en su obra: las relaciones madre-hijo, el suicidio y la locura, a los que añade el radicalismo erótico y el desencanto, propios de su cine en los ochenta y primeros noventa.

El tema de la locura está tratado con menos intensidad que en otras ocasiones tanto en la propia trama como en su puesta en escena. El desequilibrio familiar, al margen de que todos los personajes vivan en un cierto límite emocional, proviene del hecho brutal –el suicidio de uno de sus miembros– que acontece antes de que se inicie la narración. Por otro lado, si bien Giovanni (Lou Castel) es un personaje excesivo, hecho que se justifica en parte en la naturaleza de su profesión, su proceder muy impulsivo en ocasiones, está siempre equilibrado por una búsqueda de la felicidad, dubitativa pero muy racional y reflexiva. Evidentemente, Castel hace de sí mismo, y al mismo tiempo es el *alter ego* de Bellocchio. “*El protagonista de Gli occhi, la bocca es una suerte de figura colectiva freudiana, condensación en una única imagen onírica de las trazas de muchos personajes (el actor, el autor, el personaje)*”⁴³⁶.

Comencini; *Operación Ogro* (1979), de Gillo Pontecorvo; o *Camorra: contacto en Nápoles (Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti*, 1985), de Lina Wertmüller, film de denuncia contra la droga por el que llega a ganar el máximo premio nacional italiano, el David di Donatello.

⁴³⁶ COSTA, A., “*Gli occhi, la bocca*”, en APRÀ, A. (Ed.) (2005), *op. cit.*, p. 175.

El personaje no es un loco, sino un hombre atormentado y desorientado que ensaya diversas fugas, a partir del trauma que le ocasiona la autoeliminación de su gemelo, con la amplia gama de interpretaciones sobre el otro yo y la identificación, que ello puede suscitar, haciendo aún más complejo el juego de dobles parejas que puede plantear la película, entre el actor, el director, el personaje y sus respectivos gemelos. “*El procedimiento del hermano como recurso evidenciador de las dos caras, de los dos mundos, el exterior, el de la libertad, y el otro, el de la norma, el de la ley, alcanza aquí una transparencia perfecta*”⁴³⁷.

Del mismo modo, el comportamiento de su madre (Emmanuelle Riva) –un personaje que se prodiga poco en pantalla– es enfermizo y depresivo pero perfectamente acorde con las circunstancias. De hecho, su reacción no es histérica sino lánguida y tiernamente triste. Lejos de ser una madre castradora, y al igual que en *Las manos en los bolsillos*, la opresión materna que puede llegar a sufrir el protagonista, deriva más bien de una asfixia por candor, que hace el sentimiento de compasión insoportable. La diferencia, expresada en un momento clave del film, es que en vez de liquidar a su madre como Alessandro, Giovanni actúa para salvarla. Una de las claves que hacen de la película, pese a su tono sombrío y denso, una de las más positivas y esperanzadoras de Bellocchio, hasta esa fecha.

Si ya en *Salto en el vacío* se apreciaba una intención de remitirse a *Las manos en los bolsillos* avalada por el propio autor con sus declaraciones, *Gli occhi, la bocca* actúa como una secuela espiritual, absolutamente insólita. La historia de Giovanni (Lou Castel) no es la continuación de la historia de Alessandro (también Lou Castel) en aquel film, sino la historia del actor que interpreta a Alessandro de manera literal. ¿Es por tanto la historia de Lou Castel, o la de un actor abstracto que lo interpretó? ¿O es la historia del propio Bellocchio identificado con aquel actor-personaje? El juego especular es rocambolescamente inabarcable, y remite evidentemente al gusto creciente del autor por la simbología psicoanalítica.

Por su parte, el personaje de Vanda (Ángela Molina) intensifica aún más la idea de la búsqueda de independencia que caracteriza a muchas de las mujeres de la obra del director. Para ella, el suicidio de su prometido, Pippo, ha sido una liberación puesto que no le amaba. De ahí que no guarde un luto convencional, reacción que no comprenden ni su familia ni la de Pippo. El film otorga cierta importancia a los progenitores de

⁴³⁷ BALLO, J. “*Gli occhi, la bocca*”, *Dirigido por*, septiembre 1982, n° 96, p. 32.

Vanda, especialmente a su padre (Antonio Piovaneli), intransigente y al borde del desequilibrio, dado siempre a reacciones viscerales. Un apunte justificado –con cierto trazo grueso– por el origen sudamericano de la familia.

Vanda –como la secretaria de *China está cerca*– racionaliza perfectamente que su principal motivo para casarse con el fallecido era acceder a un entorno más favorable económicamente. Cómo en aquel film, su actitud no solo esta desprovista de crítica moral, sino que resulta lógica. Sin embargo, en su proceder definitivo, termina pesando más su deseo de evadirse del entorno que ese nivel social lleva aparejado: es decir, del aburrimiento y las convenciones burguesas. Giovanni (Castel), una especie de oveja negra en comparación con sus hermanos o su tío (Michel Piccoli), contraviene esa norma y modifica desinteresadamente la intención inicial de la chica.

Bellocchio plasma reiteradamente esta idea a lo largo de las sucesivas secuencias. Hasta el momento en que mantiene la primera relación sexual con Giovanni, Vanda siempre escapa físicamente del entorno familiar de Pippo de forma brusca, alterando el discurrir de la escena. [Ver **Figura 1**]

FIGURA 1:



Las imágenes [algo movidas por la dificultad de capturar la violencia del movimiento], muestran a Vanda (Ángela Molina) huyendo: del funeral de su novio, Pippo; por la escalera de Giovanni (Lou Castel), y durante una cena de toda la familia de su novio.

Así mismo, Bellocchio, que no renuncia a su habitual radicalidad a la hora de platear los conflictos humanos y familiares, abandona parcialmente sus tendencias surrealistas. Su lirismo fantástico, presente puntualmente en el film, está siempre justificado en la trama. El juego alocado que Giovanni (Lou Castel) mantiene con sus sobrinos por la casa, arrastrándoles a toda velocidad, subidos en una alfombra, remite a los apartes fantasmagóricos de los niños en *Salto en el vacío*. No obstante, y dentro de la irracionalidad chocante de la escena, su inclusión corresponde a la lógica de la diégesis. No es un aparte fantástico. Giovanni simplemente establece un contrapunto

con la actitud responsable y convencional que su hermano mantiene con sus hijos, alienados por los dibujos japoneses de la tele.

En la secuencia clave del drama entre madre e hijo, Giovanni se hace pasar por el fantasma de su hermano gemelo para tranquilizar a su madre, que pasa las noches en vela esperando la aparición de su hijo muerto. El comienzo de la escena plantea una tenue duda sobre su carácter fantástico, pero su desarrollo la disipa, lo que no implica que la fuerza melancólica del diálogo y las interpretaciones, genere una escena poética y cargada de sentido reflexivo y emocional. La secuencia confirma la distancia entre la madre y los hijos (Giovanni y su gemelo fantasma), en un sentido amargo y tierno a la vez. La incompreensión hacia la vocación o las inquietudes de sus gemelos, se constata en sus banales preocupaciones maternas: *“Nuestros éxitos no te han importado nunca, pero nuestra complexión sí: ‘Comes muy poco, comes demasiado poco’. Ese podría ser tu epitafio”*⁴³⁸, le dice Giovanni/Pippo a su madre, con un tierno reproche emocionado. *“La madre hace aquello que de hecho hacen las madres en estas circunstancias: llora. Pero lo hace con mesura y discreción gracias a la melancólica elegancia de Emmanuelle Riva”*⁴³⁹. [Ver **Figura 2**].

En su renacimiento vital, provocado por su relación con Vanda, Giovanni se demuestra a si mismo su talento profesional encarnando a su hermano, en un acto de amor hacia su madre. La generosidad del momento se materializa además con ese reconocimiento implícito del cariño de esa madre, circunscrito a unas preocupaciones materiales limitadas. Con su reproche y su aparición, Giovanni la esta pidiendo perdón por sí mismo y por su gemelo suicida.

FIGURA 2:



Giovanni (Lou Castel), caracterizado como el fantasma de su hermano gemelo –incluyendo la huella del tiro en la sien– se aparece a su madre (Emmanuelle Riva) durante la noche para tranquilizarla.

La secuencia, cargada de suave melancolía por el paso del tiempo, así como de aires *shakespearianos* (la influencia trágica es otra tendencia natural del autor), revela

⁴³⁸ M. BELLOCCHIO, *Gli occhi, la bocca*, Italia-France, Odyssia-Rai Due-Gaumont, 1982.

⁴³⁹ COSTA, A. (2005), *op. cit.*, p. 171.

en definitiva el principal discurso del film, que entronca además con una lectura política colateral pero esencial para la comprensión de la película.

Gli occhi, la bocca se articula de este modo en una reflexión puntualmente lúcida sobre el paso del tiempo y el desencantamiento vital y político. En cierto modo, el personaje de Giovanni (Lou Castel) es la prolongación del vagabundo antisistema, llamado Sciabola, que encarnaba Michele Placido en *Salto en el vacío*. Un hombre todavía joven pero sobrepasado y frustrado por el cambio de rumbo tomado por su sociedad y su generación respecto del espíritu político e idealista de los sesenta. La diferencia es que en esta ocasión, Bellocchio hace bascular toda la corriente interior del drama sobre ese eje, mostrándonos el problema de readaptación de su protagonista en ese nuevo mundo lánguido, que ni comprende ni comparte, pero contra el que ya no tiene fuerza ni espíritu para luchar. Dice Bellocchio al respecto: *“Al inicio de los años setenta está claro que había una gran desilusión política, en el sentido de que esa ilusión, aunque un poco ingenua... esa utopía que hubiera podido cambiar radicalmente alguna cosa de la sociedad italiana, no había llegado. Después llegó el reflujo, una gran desilusión que, hablando en general, ha llevado a tragedias humanas muy difusas. Esos son los años en los que eclosiona la heroína, la droga, generaciones enteras que se han autodestruido. Son los años en que algunos han elegido el terrorismo, la lucha armada, llegando al extremo. Son los años en que muchos se han preguntado, pero ¿quién soy yo? Quería entender eso mismo. Y además, a través de la curiosidad y de la aproximación al psicoanálisis... que para mí se ha producido a través de la participación en psicoterapias de grupo. Se trataba de encontrar las respuestas a las preguntas a las cuales yo no estaba en condiciones de responder por mi mismo. Por eso en estas películas hay una atención siempre mayor no a problemas sociales objetivos, sino a reflexiones mucho más personales, que pueden incluirse a través de la utilización de los personajes, naturalmente”*⁴⁴⁰.

La intensidad de ese mensaje –que deviene en el mayor punto de interés de la obra– reside en que Bellocchio muestra a un personaje que se convierte en la encarnación literal del actor que lo interpreta –Lou Castel–, y por extensión, de sí mismo y de sus reflexiones sobre su propio arte y su compromiso político. La manera de hacerlo es proponiendo un juego autorreferencial y metacinematográfico complejo. El personaje ficticio del actor Giovanni (encarnado por Castel) se corresponde

⁴⁴⁰ Marco Bellocchio al autor, en Madrid el 22 de noviembre de 2013. Entrevista publicada en JIMENO, R., “Entrevista con Marco Bellocchio”, *Miradas de Cine*, enero 2014, n° 142.

totalmente con la biografía real del propio Lou Castel, hasta el punto de que Giovanni asiste en la narración a la proyección de uno de los films que interpretó de joven: *Las manos en los bolsillos*. De este modo realidad y ficción se confunden. El juego de espejos resulta insólito: un personaje de ficción –Giovanni– es el intérprete, en esa ficción, de una película existente en la realidad –*Las manos en los bolsillos*–, protagonizada en la realidad por el actor –Lou Castel– que interpreta también en la realidad al personaje ficticio de Giovanni. Por supuesto, la idea se enriquece teniendo en cuenta que Bellocchio es el director de *Las manos en los bolsillos*, y que el personaje de Giovanni también comparte con él numerosas equivalencias biográficas.

Más allá de constituirse en una broma privada, o en una autorreferencia anecdótica, esta elección permite una amplia y lúcida serie de reflexiones sobre el discurso del film y sobre el de la propia obra de Bellocchio. Las correspondencias entre ambos mundos (real y ficticio) se producen a lo largo de varias secuencias. En la primera de ellas, avanzada buena parte de la película, Giovanni (Castel) se detiene con su coche ante un anuncio de la proyección de *Las manos en los bolsillos* en la calle. [Ver **Figura 3**].

FIGURA 3



Giovanni (Lou Castel) se topa en la calle con un cartel de la película *Las manos en los bolsillos*, que él interpretó de joven.

La escena golpea insólitamente al espectador que conoce mínimamente la obra de Bellocchio, o que simplemente reconoce la figura del personaje protagonista en el cartel. Se produce entonces una relación especular entre el personaje y su otro yo –como le ocurría a Paolo en *Marcha triunfal*–, que se desarrolla en las siguientes escenas, y a partir de la cual el personaje sufre una transformación.

Giovanni (Lou Castel) asiste a la proyección de *I pugni in tasca*. Entre el público descubre a Vanda (Ángela Molina). La película se encuentra justo en el momento en que Ale (Lou Castel) asesina a su madre ciega. Ese momento clave de la película que se está viendo proyectada, coincide con el beso entre Giovanni y Vanda, clímax parcial de *Gli occhi, la bocca*. [Ver **Figura 4**]. La correspondencia especular se apunta además

con el *raccord* en continuidad elíptica que separa ambas secuencias: Giovanni (Castel), después de mirar el cartel arranca su coche, y Ale (Castel) frena y sale del coche en la pantalla del cine.

FIGURA 4:



Giovanni (Lou Castel) besa a Vanda (Ángela Molina) en el momento preciso en que, en la pantalla del cine, Alessandro (Lou Castel) empuja a su madre por el barranco.

En la escena siguiente [Ver **Figura 5**], Giovanni y Vanda comentan la película. “*La película me ha gustado mucho, pero la escena de la madre es de una crueldad, eh*”⁴⁴¹, dice Vanda. “*Ha pasado una vida*”⁴⁴² responde Giovanni/Castel/Ale. La conversación da pie a una rememoración infantil por parte de Giovanni, que habla de cuando jugaba con su hermano gemelo a saltar al agua desde un puente para impresionar a las chicas. El diálogo establece un juego con el título del film, como más adelante lo hará con el de su ópera prima. Giovanni cuenta que ante el miedo que le producía el salto, él y su hermano se tapaban los ojos y la boca, mostrando la manera en que lo hacían a Vanda. La escena relatada constituye un recuerdo de infancia del propio Bellocchio, como puede verse posteriormente en las fotografías personales sobre las que se asientan los créditos de *Sorelle* (2006).

FIGURA 5:



⁴⁴¹ M. BELLOCCHIO, (1982), *op. cit.*

⁴⁴² *Ibid.*

Giovanni confiesa tener miedo a la relación con Vanda y lo equipara con esa vivencia infantil. El beso en la sala oscura es el arranque de su nueva actitud ante la vida, a la que, debido a sus temores, se lanza inicialmente cubriéndose ojos y boca. El mismo planteamiento de cambio con el que se enfrentaba Alessandro con “los puños en el bolsillo”. Dos actitudes de rebeldía bien diferentes, planteadas en diferentes momentos por el mismo autor, como símbolos de esa búsqueda en medio de la oscuridad.

La reflexión política y cinematográfica y el paso del tiempo.

Al igual que en *Salto en el vacío*, un aire de desencanto sobre la realidad impregna toda la película. Esa sensación es el resultado de los efectos del tiempo sobre los planteamientos de juventud (ideológicos y artísticos) de un hombre de unos cuarenta años, contrastados con la sociedad que estaba alumbrando la década de los ochenta.

En definitiva, ahí radica la matriz del film. Bellocchio plantea la dificultad que tienen los protagonistas del 68 para aceptar el paso del tiempo y el sentido tomado por los cambios que impulsaban: el crepúsculo de sus sueños. La alternativa es una búsqueda que ya no es colectiva, sino individual, basada en una posición antisocial, que ya no es de confrontación (si acaso muy puntual y limitada) sino de marginación personal. No obstante es una alusión genérica. Como apunta Antonio Costa en su artículo sobre el film, “*No hay remisiones precisas a lo que ha pasado en esos diecisiete años, ni en Italia, ni en Bolonia. Ninguna referencia, más que genérico al 68; ni a los años de plomo, ni al 77, caso Moro, atentado de la estación de Bolonia. Es precisamente esta ausencia de referencias la que pone aun más en evidencia el embotamiento, el ensimismamiento del personaje que parece obsesionado solo por su propio cuerpo, de su pérdida de contacto con el pasado (...)*”⁴⁴³. La propia ausencia de lo político de una forma explícita, en base a la trayectoria del autor, es un discurso político íntimo de notable intensidad. Lou Castel explica precisamente que este problema causó un distanciamiento entre el actor-personaje y el director: “*Yo esperaba algo más de la película, quería comprender el aspecto político y militante del film. Su perspectiva de izquierdas. Yo esperaba algo de eso en la película. Pero estaba*

⁴⁴³ COSTA, A. (2005), *op. cit.*, p. 175.

*equivocado. Le pedí a Bellocchio que mostrase eso. (...). No quiso de ninguna manera*⁴⁴⁴. Esta revelación del protagonista al autor de esta tesis rima con las declaraciones de Bellocchio contenidas en una entrevista que acompaña la edición digital de la película, y en la que se muestra insatisfecho con el film: “*Creo que el protagonismo de Lou Castel ha pesado en sentido negativo. (...). Él tenía divergencias con la propia película. Estaba todavía embebido del ambiente revolucionario y al mismo tiempo estaba preso –creo– de una desesperación personal suya. (...). Él no creía en lo que estaba haciendo. Creo que había en Castel un conflicto continuo entre el querer ser y el no querer ser; por un lado diciendo ‘Pero, ¿qué estoy haciendo aquí? Yo soy todavía revolucionario y esto es en el fondo una visión burguesa; pero al mismo tiempo esforzándose por servir al personaje. Para él, para su historia de actor, es un dilema que lo acompañará toda la vida*”⁴⁴⁵. El director y el guionista habían querido aligerar el personaje y pensaron en otro tipo de perfil interpretativo como Massimo Troisi, o Roberto Benigni, a quién se llegó a ofrecer el papel. De hecho, Castel –que según atestigua Bellocchio, llegó en el último momento–, fue doblado por Sergio Castellitto. No obstante, es precisamente la figura de Castel la que ejerce de centro neurálgico. Sin su propia figura metacinematográfica no podría existir ni la apuesta intensa de autorreferencialidad de Bellocchio, ni el discurso político soterrado.

Esta caracterización política se basa en la melancolía frustrada sobre aquella época de tentativas revolucionarias terminada, sin una visión clara de futuro, ni siquiera a corto plazo. Bellocchio, empleando de nuevo un juego de espejos entre realidad y ficción, provoca que Giovanni se confiese ante Vanda. La escena de gran fuerza gracias a Castel, se convierte en una confesión personal del actor que va más allá de su propio personaje. Simbólicamente, primero se ha desnudado completamente en lo físico, para a continuación hacerlo de un modo interior. “*La revisión de este pasado se realiza a un nivel de increíble pureza y belleza. Todas las secuencias destilan ese doble nivel de verdad en las que el actor se funde con el personaje y a la vez le da una nueva dimensión. En este sentido, se puede considerar el film como una película de actores, ya no solo por el caso evidente de Lou Castel, sino también por los otros protagonistas*”⁴⁴⁶. [Ver **Figura 6**].

⁴⁴⁴ Lou Castel al autor, en Madrid, el 14 de junio de 2013.

⁴⁴⁵ Marco Bellocchio a Sergio Toffetti. Entrevista a Marco Bellocchio (2005), contenida en los extras del DVD italiano de *Gli occhi, la bocca*.

⁴⁴⁶ BALLO, J. (1982), *op. cit.*, pp. 32-33.

FIGURA 6:



Vanda le dice: “*Tu trabajo debe ser agradable ¿Son los directores los que te llaman*”⁴⁴⁷. Giovanni responde: “*Ya no lo hacen porque he engordado. Solían llamarme porque había tomado parte en las revueltas del 68. Necesitaban un rebelde, un joven airado, un tipo antisocial. Por eso me llamaban. Me convertí en un personaje, casi en una caricatura. Entonces pensé: ‘Tarde o temprano esto cambiará’. Los años han pasado y nada ha cambiado, ni siquiera yo. He pasado de moda. Tu generación ni siquiera sabe que existo. Empiezo de cero, pero no sé realmente por dónde empezar. Incluso en mis películas más malas y estúpidas, siempre he tratado de expresar algo, un detalle, incluso la cosa más pequeña. No quiero dejar que me anulen completamente. Si eso pasara, ya me habría matado*”⁴⁴⁸.

La impresionante confesión de Giovanni se ajusta punto por punto a la propia circunstancia como actor y como persona de Lou Castel, el actor que lo interpreta. Es decir Lou Castel se encarna a sí mismo. Por extensión lógica, muchas de sus reflexiones hablan también de Bellocchio y de su propia obra. Sobre esta escena, Lou Castel recuerda que “*se improvisó. Bellocchio estaba irritado porque no se esperaba que yo hubiera cambiado. Yo no quería obedecerle. Eso es lo que decía siempre: ‘No me obedece nunca’* [sonríe]. *Entonces, rodó aquella escena allí, durante la película, sin que estuviese en el guión. Creó una especie de documental sobre el actor. Fue muy intenso*”⁴⁴⁹.

⁴⁴⁷ M. BELLOCCHIO, (1982), *op. cit.*

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ Lou Castel al autor, en Madrid, el 14 de junio de 2013.

Con esta secuencia Bellocchio se explica íntima y públicamente, a tenor además de la constatación del propio cineasta de que con el doblaje “*hizo otra película*”⁴⁵⁰. “*A partir de una innegable voluntad intimista, consigue una reflexión sobre la crisis colectiva*”⁴⁵¹, dice Jordi Ballo, aunque quizá a pesar de la voluntad del realizador. Una voluntad que se expresa claramente en el titular que el diario *L’Unita* da a su entrevista sobre el film: “No, no es un film sobre el 68”⁴⁵². El director alude a esa necesidad de renovarse, de evolucionar con los tiempos, despegándose de la órbita política de aquel periodo, pero sin abandonar en cierto modo, parte de ese espíritu. Estas insólitas escenas metacinematográficas revelan los mismos interrogantes que sus primeros films –de ahí la conexión especial con *Las manos en los bolsillos*–, pero con la lucidez propia de una primera madurez. La impronta rebelde de *I pugni in tasca* es indeleble pero debe reconstruirse para que no pierda su sentido o se convierta en un mero recuerdo melancólico y frustrante. “*Termina ya con tu i pugni in tasca. Eres patético, un muñeco*”⁴⁵³, le reconviene su tío (Michel Piccoli) casi al final del film. [Ver **Figura 7**].

FIGURA 7:



Ante la amenaza de la debacle, de la ruptura del nexo final con la realidad, Bellocchio se muestra esperanzadamente generoso en esta ocasión. “*Hoy son otros tiempos*” –dice el cineasta– “*Y creo que hoy se puede dar un tipo de rebelión contra el padre y la madre, contra la sociedad, que no tenga que desembocar necesariamente en la destrucción y la muerte. Yo creo que el triunfo es posible. De lo contrario, ¿qué esperanza tendríamos para vivir?*”⁴⁵⁴. El futuro inmediato de Giovanni está abierto, porque –sin sustraerse a esa huella rebelde del pasado–, consigue rengancharse a la vida gracias a Vanda, y a su profesión, gracias a su *performance* utilitaria de su hermano

⁴⁵⁰ Entrevista a Marco Bellocchio (2005), contenida en los extras del DVD italiano de *Gli occhi, la bocca*.

⁴⁵¹ BALLO, J. (1982), *op. cit.*, p. 33.

⁴⁵² Marco Bellocchio a Felice Laudadio, LAUDADIO, F., “Bellocchio ‘No, non è un film sul Sessantotto’”, *L’Unita*, 2 de septiembre de 1982.

⁴⁵³ M. BELLOCCHIO, (1982), *op. cit.*

⁴⁵⁴ Marco Bellocchio a Vicente Sanchís, en SANCHÍS, V., “Entrevista: Marco Bellocchio, entre la perplejidad y la esperanza”, *Dirigido por*, febrero 1987, nº 144, p. 67.

muerto. Bellocchio del mismo modo, mantiene su distancia rebelde sobre la sociedad (y la política), pero lo hace reformulando su estilo y su obra, con una cierta lucidez puntual, que naufraga un tanto en las procelosas aguas del cine italiano de los ochenta. El propio cineasta concluye diciendo que se trata de “*un film de crisis, de un film completamente negro*”⁴⁵⁵.

⁴⁵⁵ Entrevista a Marco Bellocchio (2005), contenida en los extras del DVD italiano de *Gli occhi, la bocca*.

***Enrico IV* (1984)**

Enrico IV [Enrique IV] (1984), el siguiente largo del autor tras *Gli occhi, la bocca* (1982), supone su segunda adaptación de un texto teatral clásico. En este caso de la obra homónima de Luigi Pirandello. La película entronca en ese sentido con *Il gabbiano* (1977), por su aire de academicismo matizado en la adaptación teatral, pero al mismo tiempo se inscribe claramente en la línea iniciada con sus dos obras anteriores, especialmente con *Salto en el vacío* (1980), debido al tema central que abordan la obra y la película: la locura.

Bellocchio, que de nuevo cuenta con participación financiera de la televisión italiana, adapta “libremente” (según indican los créditos) el texto *pirandelliano* en colaboración con el prestigioso guionista Tonino Guerra (coguionista habitual de Antonioni y Fellini entre otros). El reparto está formado por dos mitos del cine italiano en su madurez: Marcello Mastroianni y Claudia Cardinale, y la música original es obra del célebre compositor argentino Astor Piazzolla. Bellocchio vuelve a la sección oficial de Cannes, presentando el film el 22 de mayo del 84, pero esta vez se marcha de vacío con respecto a *Salto en el vacío*, cosechando además críticas muy negativas⁴⁵⁶, y viéndose en el eje de una polémica suscitada por ser el único film italiano en competición⁴⁵⁷.

Sinopsis

⁴⁵⁶ “En ella todo resulta inane, nada despierta el interés, y no digamos ya, la pasión del espectador. Ni siquiera el trabajo interpretativo de su protagonista absoluto, Marcello Mastroianni, en quién creía, a priori, verse un serio rival para el posible galardón a Francisco Rabal [por *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984)], y que está en el film, excesiva, aunque asumidamente bajo de tono. La película tiene una ventaja, la de ser corta (...). De hecho no convenció a nadie. Y solo el chantaje cultural que ejercen los nombres de Pirandello, Bellocchio y Mastroianni, parece haber sido capaz de evitar la huida masiva de la sala, aunque fuera para pasearse bajo la lluvia”. SANTOS FONTELA, C., “Choose Me y Enrique IV una agradable sorpresa y una decepción”, ABC, 22 de mayo de 1984, p. 77.

⁴⁵⁷ “La primera protesta de carácter escandaloso la formularon los productores italianos. Protagonistas y triunfadores en ediciones anteriores, con la participación de numerosas películas, ahora se quejaron de que el fantasmal Comité de selección sólo aceptase un título, con más bien pocas posibilidades de recibir un premio: Enrico IV, de Marco Bellocchio”. RIPOLL-FREIXES, R., “Cannes ‘84”, *Dirigido por*, junio-julio 1984, nº 116, p. 39.

Matilda (Claudia Cardinale) acude en compañía de su amante Belcredi (Paolo Bonacelli) y un psiquiatra (Leopoldo Trieste), al castillo dónde habita un viejo amigo loco (Marcello Mastroianni). El loco se cree Enrique IV, emperador alemán del siglo XI. Todo se debe a que veinte años antes, durante una fiesta de disfraces, el joven disfrazado de ese rey, se cayó del caballo perdiendo la cordura. En la fiesta, también estaba Matilde, disfrazada de cortesana, y por la que el joven se sentía atraído. Durante todos los años transcurridos, en la casa de “Enrique IV”, todos los sirvientes y empleados han seguido la corriente al loco, fingiéndose personajes de su corte y representando escenas de esa época.

Cuando los huéspedes llegan al castillo, participan de la farsa encarnando a varios de los personajes medievales. Cuando el psiquiatra –ataviado como obispo– observa la conducta de “Enrique IV” y el extraordinario parecido existente entre la marquesa y su hija Frida, decide preparar una trampa, con la intención de que un fuerte *shock* devuelva la cordura al demente.

Al mismo tiempo, “Enrique IV” revela a sus pajes que realmente finge su locura y lleva años representando y dejando representar conscientemente a todos ese peculiar teatro, pero les pide que le sigan el juego, porque se ha convertido para él en una especie de hábito necesario. En la escena final todo queda al descubierto: “Enrique IV” se intenta aprovechar de su papel para seducir a la hija de Matilde y Belcredi, el amante de esta, intenta impedirsele, y Enrique en un arrebato le clava su espada hiriéndole gravemente.

Sobre el film: La locura y la representación:

A la luz de la trama –que el film comparte fundamentalmente con la obra teatral–, resulta evidente entender porque Bellocchio seleccionó este material de partida. El eje central reside precisamente en el juego entre locura y cordura del protagonista, dando lugar a un enredo de representaciones que altera la percepción entre ficción y realidad. Enrique IV (Mastroianni) –como el personaje de Marta (Anouk Aimée) en *Salto en el vacío*, o los internos de *Locos de desatar*– es un sujeto al que su entorno considera un loco, pero cuya locura real queda puesta en entredicho por la progresión dramática y psicológica de su personaje. Todo el mundo piensa que el personaje se cree

Enrique IV, cuando lo que él hace es proseguir una representación en la que todos participan y en la que se siente cómodo.

Precisamente, como otros tantos personajes de la obra de Bellocchio, Enrique IV desarrolla ese comportamiento peculiar (fingiéndose loco y actuando en otra época) como modo de salirse del sistema social y de las convenciones imperantes en su mundo. Su modo de proceder –diferente, extravagante y propio efectivamente de un loco–, es un recurso de distanciamiento de un ambiente que le repugna, como la automarginación de Lou Castel o Michele Placido en *Gli occhi, la bocca* y *Salto en el vacío*, respectivamente; la transformación consciente de Paolo (Michele Placido) en *Marcha triunfal*; el elitismo de los alumnos protagonistas de *En el nombre del padre*; o la violenta rebelión criminal de Ale (Lou Castel) en *Las manos en los bolsillos*.

Por el contrario, es la actitud de ese entorno, que acaba participando en el juego disfrazándose y actuando, movido por la burla o por la compasión, la que suscita dudas sobre el equilibrio general. A priori, la dramatización del propio “Enrique IV” (Mastroianni) está justificada, primero por su locura, y posteriormente por la dinámica convencional, según la cual, participa de la ficción establecida. Sin embargo, la acción del grupo es un retorcimiento malsano de la propia farsa. Los responsables y copartícipes de mantener el teatro (que incluso pagan actores o prostitutas para que incorporen personajes nuevos), retuercen el sentido de la representación, buscando integrarse ellos en el mundo de la locura, en vez de intentar reintegrar a Enrico en la realidad social.

Precisamente Enrico, prefiere la ficción, porque es consciente de que ya no tiene espacio en la comunidad; que fue la que en cierto modo provocó su accidente (burlándose de él y azuzando a su caballo con alfileres) y la que le ha mantenido sumido en su “locura”.

La duda que se plantea en un nuevo reflejo del interés del autor por Buñuel, es como ese grupo de notables (la marquesa, su amante, el psiquiatra, la hija, etc.), modelo de alta burguesía convencional, es capaz de llevar un comportamiento grotesco en forma y fondo (pensemos en *El ángel exterminador*), pero manteniendo unas coordenadas superficiales de cortesía y racionalidad, que provocan aun más hilaridad y sentido del absurdo. Cómo en *Salto en el vacío*, el personaje asumidamente desequilibrado desde el comienzo de la narración va adquiriendo un comportamiento razonable según avanza la acción, frente al resto de personajes racionales, cuya actitud comienza a ponerse en entredicho, no porque enloquezcan repentinamente, sino porque

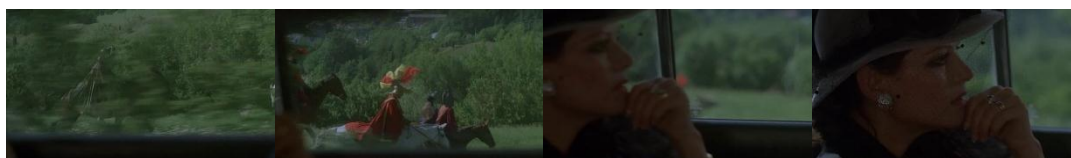
su comportamiento genérico como clase, resulta más irracional y desnaturalizado que el del propio loco.

El propio personaje de Enrico IV (Mastroianni) lo expresa prácticamente en los mismos términos en el desenlace: “*Estoy curado, señores; porque sé perfectamente que aquí hago el loco; y lo hago tranquilo. Lo malo para vosotros es que vivís vuestra locura sin saberla y sin verla*”⁴⁵⁸.

Al contrario que en su adaptación de Chejov –*Il gabbiano*–, Bellocchio, junto a Tonino Guerra, se toma algunas licencias sobre el original de Pirandello, empezando por situar la acción en la época contemporánea. Respeta básicamente la esencia del texto e incluso su división en tres actos, pero refuerza los elementos visuales, eliminando algunos pasajes hablados, e incorporando elementos nuevos, que contribuyen siempre a elevar el aspecto onírico y poético, diluyendo un poco ese aspecto prosaico y teatral.

Por ejemplo, las referencias al pasado –al fatídico día de carnaval en que se produjo el accidente ecuestre–, son mostradas por medio de *flashbacks*, a partir del recuerdo melancólico de la marquesa (Claudia Cardinale) y de Enrico (Mastroianni). El primer gran *flashback*, introduce ya visualmente la fina línea que va a separar esa realidad contemporánea del pasado medieval ficticio, pero vivido: el coche que lleva a la marquesa se cruza con la cabalgada de los caballeros disfrazados veinte años antes en el mismo cuadro, al tiempo que la marquesa rememora aquellos hechos. Una vez más, Bellocchio plasma mediante un largo *travelling* dos acciones paralelas en primer y segundo término, que revelan una acción y un pensamiento, e incluso dos mundos separados pero muy interrelacionados. [Ver **Figura 1**].

FIGURA 1:



Esta secuencia de realismo mágico que propone la unión del mundo concreto y del abstracto en el mismo plano visual y sonoro –punteado con las notas del bandoneón de Piazzolla–, se convierte en el prólogo al retroceso total al pasado en la mente de la

⁴⁵⁸ M. BELLOCCHIO, *Enrico IV*, Italia, RAI-Odyssia, 1984.

marquesa (Claudia Cardinale). Durante todo el film, pequeños insertos de mayor o menor duración, a veces de escasos segundos, reflejan el retorno mental de estos dos personajes enamorados en el pasado.

Así mismo Bellocchio recrea algunos pasajes originales dirigidos a potenciar los elementos surrealistas de la representación del reinado de Enrique IV, reforzando los aspectos líricos y los aspectos críticos desde una óptica irracional o grotesca (por ejemplo, contra la iglesia). Esa combinación de realismo y surrealismo, visible en algunas secuencias, [Ver **Figura 2**], remite –pasados por el filtro de cariz psicológico de Bellocchio–, a determinados imaginarios de Fellini y Buñuel. Estos detalles, que resultan las más fantásticamente naturales, apoyados en la potente presencia e interpretación de Mastroianni, arrojan los mejores momentos del film.

FIGURA 2:



Bellocchio consigue así, capturar una de las esencias de la obra original de modo cinematográfico, sin recurrir a todos los monólogos teatrales del rey, cambiándolos por el extrañamiento visual que se siente durante estas escenas: una niña vestida de época jugando entre lana de oveja y rodeada por hilanderas; los falsos pájaros de papel que se mueven por el viento y que fascinan al protagonista; Enrique IV cabalgando enfervorecido en un caballo de cartón, mientras sus pajes tocan; la representación de la negación del papa Gregorio VII a dar cobijo al rey, mientras este espera a la intemperie bajo la ventisca; el baile del rey con las prostitutas mientras sus sirvientes tocan de

nuevo; o la chocante presencia de Enrique IV –ya revelada su cordura–, ataviado medievalmente pero con gafas de sol (en una imagen icónica del propio Mastroianni).

Como resulta habitual en la obra de Bellocchio, abundan los juegos especulares entre personajes, que actúan como puntos de giro de la narración. La marquesa y su hija, vivo retrato de ella misma en su juventud, contemplan un retrato de la primera disfrazada, que cuelga en la sala del trono [Ver **Figura 3**], dando lugar una vez más a esa difusión de las diferentes realidades espaciales (representación y realidad) y temporales (pasado y presente).

FIGURA 3:



El retrato de la marquesa disfrazada en su juventud, es contemplado por la marquesa veinte años después, y por su propia hija, dando lugar a un juego de espejos en el espacio y en el tiempo.

Del mismo modo –como sucedía en el punto de inflexión de *Marcha triunfal* con Michele Placido–, la transición narrativa, entre realidad y representación, se produce a través de los planos consecutivos de la marquesa y Enrique observándose en un espejo. La doble figura representada evidencia el desdoblamiento de su identidad real y ficticia. En definitiva, el autor parece indicar que todos los personajes tienen una doble faceta que hace referencia a un Yo cuerdo y racional, y a otro loco e irracional. El espejo es el modo visual de intercambio, que Bellocchio, como ya se ha aludido, propone a lo largo de su filmografía para significar esa transformación. [Ver **Figura 4**].

FIGURA 4:



La ausencia de discurso político:

Enrico IV responde por completo a muchas de las tesis presentes de forma general en la obra de Bellocchio, básicamente a su visión relativa de la locura individual. Sin embargo, carece del comentario político que se encontraba como tema de fondo en sus dos films previos (*Salto en el vacío* y *Gli occhi, la bocca*).

Evidentemente, detrás de su relato sí que existe un discurso social sobre los modos de comportamiento burgués, o el tratamiento de la locura por parte de esta sociedad; el personaje del médico psiquiatra (Leopoldo Trieste) es un vehículo para satirizar –ya por parte de Pirandello– muchas de las consignas psicoanalíticas que estaban de moda en aquella época (la obra fue publicada en 1921). Su ocurrencia para provocar una brusca impresión al “paciente”, sensiblemente diferente en la obra y en el film (en la primera, la hija de la marquesa debe representar la resurrección del cuadro; mientras que en el film se trata de confrontar las imágenes de la marquesa y su hija, ambas disfrazadas de la misma manera), resulta, como el propio Enrique indica, un verdadero peligro para el equilibrio de cualquiera, incluso alguien considerado sano. “¿Y la ha vestido usted así, de marquesa de Toscana? ¿Sabe, doctor, que ha corrido el peligro de que volviera a caer en la noche de mi cerebro? ¡Por Dios, hacer hablar a los retratos, hacerlos saltar vivos de sus marcos!”⁴⁵⁹ expresa razonablemente Enrique IV al doctor en el original de Pirandello. Bellocchio retomando este texto, y haciéndolo suyo, plantea en definitiva la misma tesis que en *Locos de desatar*: la necesidad de afrontar el problema de la locura de un modo mucho menos convencional y más humano.

Bellocchio plantea de nuevo su visión distanciadamente rebelde. Él mismo, en su condición de autor total, con la elección de este tema y de estas fórmulas contrarias a la moda cinematográfica de su época, parece querer emular a sus propios personajes. Bellocchio se abstrae de su realidad contemporánea concreta –de lo que este film es una prueba–, para representar esa rebelión desde una posición insólitamente extemporánea. En este sentido el propio Bellocchio se explica ante Aldo Tassone: “*En Pirandello me atrae la figura del hombre que debe esconderse, que es rechazado por un mundo pequeño y hostil. Este hombre no es un héroe, es solo una persona más sensible que los*

⁴⁵⁹ PIRANDELLO, L., *Enrique IV*, Madrid, Aguilar, 1968, p. 183.

demás, que comprende la crueldad del mundo”⁴⁶⁰. La huida del ambiente cinematográfico imperante, e incluso del comentario sobre la realidad política o social palpable (fuga representada en *Enrico IV*), es mitigada con el nuevo giro –que realmente es una vuelta de tuerca–, que toma su obra a partir de su siguiente film *El diablo en el cuerpo*.

⁴⁶⁰ Marco Bellocchio a Aldo Tassone, en TASSONE, A., “Entretien con Marco Bellocchio”, en ROSSI, G.M. (Ed.), *Marco Bellocchio. La passione della ricerca*, Comune di Fiesole-SNCCI, 2000, p. 51; citado en VANELLI, M., “*Enrico IV. L'uomo dal fiore in bocca*”, en APRÀ, A. (Ed.) (2005), *op. cit.*, p. 177.

El segundo regreso a Pirandello: *L'uomo dal fiore in bocca* (1993).

Nueve años después, en 1993, Bellocchio regresa al universo de Luigi Pirandello en su segunda aproximación –la tercera será el film *La balia* (1999)–, con su realización para televisión *L'uomo dal fiore in bocca*. Un medimetraje de 35 minutos, emitido el 6 de septiembre de 1993 por el segundo canal de la RAI, y protagonizado por Michele Placido. El film parte del diálogo así titulado de Pirandello, en un solo acto, publicado en 1923, en el compendio de relatos *La morte addosso*⁴⁶¹.

El breve telefilm es realmente una pieza de teatro filmado que recupera un texto que el actor Michele Placido ya había puesto en escena con anterioridad. Los dos personajes que protagonizan la conversación –que termina siendo prácticamente un monólogo de uno de ellos, bajo una omnipresente música de Carlo Crivelli–, se encuentran en la cafetería de la estación al atardecer, cuando el tren ya ha partido. En su diálogo, el protagonista se compadece de su existencia vacía, y de la rutina del trabajo, y como si estuviera en un limbo, entre vida y muerte, se prepara para esa transición. En definitiva, es otro personaje más de Bellocchio que rehúye el mundo de sus contemporáneos; con algunas gotas de locura que le hacen rechazar a los suyos, para interesarse, como espía curioso, por la vida de otras personas desconocidas.

Bellocchio no disimula la puesta en escena, ni los ecos del sonido, que remiten claramente a las experiencias españolas del célebre “Estudio Uno”. Apenas unos planos generales del decorado de cartón piedra dan paso a la figura del protagonista, escrutado siempre en plano medio y en largas tomas, y lanzando su discurso, con medida y calculada parsimonia, reveladora en definitiva de una llamativa intensidad. Michele Placido narra el método de Bellocchio para filmar esta pieza: “Una veintena de cortes de la misma escena, o incluso del mismo plano, siempre modificando alguna cosa, incluso aunque las tomas precedentes fueran óptimas”⁴⁶².

⁴⁶¹ Aunque ya había aparecido previamente en 1918, en la recopilación *Caffè notturno*.

⁴⁶² Michele Placido, citado en ROSSI, G.M. (Ed.), *op. cit.*, p. 87; citado en VANELLI, M. (2005), *op. cit.*, p. 180.

Bellocchio y los toros:

Impressions d'un italien sur la corrida en France (1984).

El mismo año en que prepara *Enrico IV*, Bellocchio es tanteado por el Instituto Nacional del Audiovisual Francés (INA), para que participe en una serie documental que se va a emitir en el tercer canal de la televisión pública francesa. La idea es que un grupo de directores extranjeros de prestigio den en cada episodio, de un total de cuatro, su visión de las costumbres o de la cultura de una región francesa, bajo el título: “Regard sur la France”. Entre los cineastas que participan en la primera edición de la propuesta se encuentran el franco-georgiano Otar Iosseliani, el canadiense Pierre Perrault, la alemana Helma Sanders-Brahms y el iraní Dariush Mehrjui. Bellocchio participa en la segunda edición de la serie junto con Manoel de Oliveira, (que dedica su capítulo a Jean Vigo y a Niza).

Bellocchio, cuyo episodio se titula *Impressions d'un italien sur la corrida en France*, se centra en el mundo de los toros en la ciudad del sur de Francia, Nîmes. Su documental –de una hora de duración, filmado en color y en 16mm–, se compone de las entrevistas a diversos toreros y de la atención a los jóvenes aficionados que desearían dedicarse a esa profesión en el futuro⁴⁶³, así como a las manifestaciones de diversos empresarios u organizadores relacionados con el Festival taurino de Nîmes o de una escuela de tauromaquia, en la que el cineasta rueda una novillada.

No deja de resultar peculiar esta aproximación exótica de un director italiano al mundo de los toros en Francia. Desde luego, el aspecto social integrado a la realidad taurina presenta algunas ideas susceptibles de analizarse desde una óptica política. Dice Dario Marchiori, en este sentido, que “*El marxismo es un primer instrumento de comprensión para Bellocchio; lo que se siente cuando pregunta a que clase social pertenecen los toreros. Simón Casas, director artístico de la arena de Nîmes y principal entrevistado del film, responde que se trata sobre todo de jóvenes ‘relativamente desfavorecidos’ (...) que buscan la fortuna y la gloria, un poco como jugadores de*

⁴⁶³ Un poco en la línea del cortometraje de aprendizaje de Basilio Martín Patino, *Torerillos* (1962).

fútbol”⁴⁶⁴. No obstante, Bellocchio –como su compatriota el comprometido Francesco Rosi, que en ese mismo año filma la ópera *Carmen* (1984), con Plácido Domingo⁴⁶⁵–, parece más fascinado por la cultura taurina y su estrecha relación con el concepto de la muerte y del rito, no exenta, en cualquier caso, de una mirada crítica, como la que había ejercido sobre los psiquiátricos en *Locos de desatar* o sobre el mundo del cine en *La macchina cinema*.

⁴⁶⁴ MARCHIORI, D., “*Impressions d’un italien sur la corrida en France*”, en APRÀ, A. (Ed.) (2005), *op. cit.*, p. 183.

⁴⁶⁵ Rosi ya había tratado el mundo de los toros, con un vago aire social, en *El momento de la verdad / Il momento della verità* (1965), en un guión que junto a él firmaban Pere Portabella, Pedro Beltrán y Ricardo Muñoz Suay.

11. EL CINE DE LA POLÉMICA

El diablo en el cuerpo (Diavolo in corpo, 1986)

Marco Bellocchio decide afrontar en 1986 una nueva adaptación libre de la novela *El diablo en el cuerpo*, del precoz y malogrado escritor francés Raymond Radiguet. La obra resultante *El diablo en el cuerpo*, (*Diavolo in corpo* 1986) vuelve a poner al director italiano de actualidad. El film suscita un escándalo social derivado de su explicitud erótica, Maruschka Detmers se convierte en una estrella efímera del *softcore* y Bellocchio logra un éxito comercial sin precedentes en su carrera. En el reparto, junto a Maruschka Detmers –bella actriz holandesa que se había dado a conocer con *Nombre: Carmen (Prénom Carmen*, Jean-Luc Godard, 1983) y *La pirate* (Jacques Doillon, 1984)–, el joven Federico Pitzalis, encarna al protagonista, en la que supone su primera y última experiencia cinematográfica, pese a ser nominado como actor promesa al Nastro d’Argento.

La versión libre de la novela de Radiguet combina sus aspectos más escabrosos con un enfoque sexual muy radical y una vuelta de tuerca sobre las obsesiones de Bellocchio. En su resultado, tiene gran importancia la figura de Massimo Fagioli, psiquiatra que colabora como asesor de Bellocchio y a quien el film está dedicado, como puede leerse en el crédito de la dirección: “*Dirección de Marco Bellocchio, que dedica personalmente el film a Massimo Fagioli*”⁴⁶⁶. Fagioli, polémico neuropsiquiatra

⁴⁶⁶ M. BELLOCCHIO, *Diavolo in corpo*, Italia-Francia, LP Film-Film Sextile, 1986.

italiano con algunas teorías rompedoras en su momento, deviene a partir de este film en una especie de gurú para Bellocchio colaborando en sus películas, o escribiendo en solitario para él algún guión. Declara Bellocchio: “*Massimo [Fagioli] me ayudó a entender y a configurar cinematográficamente al personaje de Giulia [Maruschka Detmers]. Una mujer que fluctúa continuamente entre estados de apatía y conformismo y situaciones críticas, aquellas otras que desarrollan sus impulsos, su sexualidad, su libertad...*”⁴⁶⁷.

Como consecuencia del éxito de *El diablo en el cuerpo*, derivado de sus temas polémicos y el erotismo, el autor dirige dos películas bastante oscuras muy relacionadas con esta: *La visione del sabba* (1988) y *La condena* (*La condanna*, 1991). En 1993, Bellocchio rueda el cortometraje ya citado *L'uomo dal fiore in bocca*, y en 1994 uno de sus films menos distribuidos y más desconocidos: *Il sogno della farfalla*, centrado de nuevo en el tema de la locura, con un guión escrito por Massimo Fagioli.

La aproximación de Bellocchio a la obra de Radiguet, publicada originalmente en 1923, es notablemente diferente a la escogida por Claude Autant-Lara en su versión previa de 1947, *Le diable au corps*, ejemplo del cine francés académico y acartonado, que tanto denostaban los críticos *cahieristas* de la nueva ola. Bellocchio trabaja su adaptación, cuya fuente literaria no queda acreditada en el film –según Natalini, como muestra consciente de que en la voluntad del autor no está la idea de hacer una “adaptación” de la obra de Radiguet⁴⁶⁸–, en colaboración con el novelista generacional Enrico Palandri –autor de *Boccalone*, situada en el ambiente universitario de Bolonia–, en el argumento; y con el veterano Ennio De Concini⁴⁶⁹ en el guión. El resultado se aleja completamente de la novela, de la que a duras penas mantiene la trama argumental, dando lugar a un trabajo claramente personal del director, que vuelve a poner el foco sobre sus temas predilectos. De hecho, como apunta Graeme Stout en su

⁴⁶⁷ Marco Bellocchio a Vicente Sanchís, en SANCHÍS, V. (1987), *op. cit.*, p. 65.

⁴⁶⁸ “Al director no le ha sido suficiente el quitar el artículo del título de su film (respecto a Autant-Lara y a Radiguet), para hacer entender su voluntad de no querer hacer una nueva adaptación de la novela”. NATALINI, F., “*Diavolo in corpo*”, en APRÀ, A. (Ed.) (2005), *op. cit.*, pp. 186-187.

⁴⁶⁹ Ennio De Concini (1923-2008) es un histórico guionista italiano cuya obra se remonta a 1948, incluyendo títulos como *Mambo* (Robert Rossen, 1954), de Robert Rossen; *Guerra y paz* (*War and Peace*, King Vidor, 1956); *El grito* (*Il grido*, Michelangelo Antonioni, 1957), *Un maldito embrollo* (*Un maledetto imbroglio*, 1959) y *Divorcio a la italiana* (*Divorzio all'italiana*, 1961) de Pietro Germi; *Tiro al piccione* (Giuliano Montaldo, 1962); *Salón Kitty* (*Salon Kitty*, Tinto Brass, 1976), de Tinto Brass –estos dos últimos títulos acreditan su participación tanto en el cine político como en el erótico–, o algunos célebres péplums: *Ulises* (*Ulisse*, Mario Camerini, 1954); *La batalla de Maratón* (*La battaglia di Maratona*, Jacques Tourneur, 1959); y *El coloso de Rodas* (*Il colosso di Rodi*, Sergio Leone, 1961).

ensayo sobre el film⁴⁷⁰, leer la película en base exclusivamente a la novela de Radiguet es un error, ya que incluso las referencias de la trama a la Antígona de Sófocles son mayores (empezando por la explícita alusión al final del film).

El cineasta vuelve a contar de nuevo con financiación italiana y francesa. El film se estrena en Italia en abril de 1986, siendo presentada en mayo en la sección secundaria “Quincena de los realizadores” del Festival de Cannes, y participando posteriormente en algunos festivales internacionales como el de Gante o el de Toronto. El estreno en España tiene lugar en la víspera de las navidades de ese mismo año, el 17 de diciembre, obteniendo deplorables críticas –caso representativo de la reseña de Ángel Fernández Santos en *El País*: “Una vez más, el cineasta Bellocchio se muestra muy inferior al ideólogo Bellocchio, y el fabulador, muy por debajo del analista. Ni el tiempo ni el espacio definido por los encuadres ni el contenido –y menos aún el ritmo interior– de esos encuadres alcanza a dar ni la centésima parte de lo que la cámara busca teóricamente. A esto hay quien lo llama con elogio desdramatización, cuando hay para radiografiarlo una palabra más antigua y mucho más veraz: incapacidad”⁴⁷¹–, con alguna excepción positiva como la de Antonio Castro en *Dirigido por*: “El film no es en absoluto un film redondo, que en determinadas escenas, los errores son evidentes, pero me parece que aun siendo ciertas todas estas objeciones (...), la cantidad y calidad de las propuestas y las apuestas que supone el film de Bellocchio bien pueden permitir que pasemos por alto determinadas imperfecciones”⁴⁷².

La película –como recoge Natalini⁴⁷³– suscita polémicas de diversa índole, comenzando por la acusación de plagio hacia del productor Leo Pescarolo que acusa a Bellocchio de copiar diversos escritos de Fagioli; las amenazas de la censura con vetar el film, producido además con financiación pública del Istituto Luce, o el estigma del escándalo, por su explicitud erótica, que lo emparenta con la obra *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972), del otrora colega y rival de Bellocchio, Bernardo Bertolucci⁴⁷⁴.

⁴⁷⁰ STOUT, G., “Castrating Antigone: The Cliché of Terror in Marco Bellocchio’s *Devil in Flesh*, *Mosaic*, septiembre 2008, vol. XLI, nº 3, pp. 185-186.

⁴⁷¹ FERNÁNDEZ SANTOS, A., “Querer y no poder”, *El País*, 20 de diciembre de 1986.

⁴⁷² CASTRO, A., “Bellocchio contra el conformismo. *El diablo en el cuerpo*”, *Dirigido por*, enero 1987, nº 143, p. 38.

⁴⁷³ NATALINI, F. (2005), *op. cit.*, p. 186.

⁴⁷⁴ Una equiparación hecha, entre otros, por Natalini, en *Ibid.*, p. 187; y por M. Yacowar, que establece una comparación absoluta: YACOWAR, M., “The Bedevilled Flesh: Bellocchio’s Radiguet”, *Film Quarterly*, 1989, vol. XVII, nº 3, pp. 188-189.

Sinopsis:

Andrea (Federico Pitzalis) es un adolescente que todavía va al colegio. Tras asistir a la traumática escena en que una loca histérica es rescatada por los bomberos de un tejado cuando está a punto de suicidarse, siente una conexión especial con una mujer, Giulia (Maruschka Detmers), que también es testigo del suceso.

Giulia, es una joven desequilibrada, mujer de un terrorista político arrepentido, que está pendiente de juicio. Entre ambos se inicia una tortuosa relación, desarrollada a lo largo de diferentes encuentros sexuales, que provoca el escándalo en sus familias. Además, que el padre de Andrea (Alberto Di Stasio), psiquiatra, es el médico de Giulia, con la que también mantiene un trato ambiguo. Finalmente, después de que su novio sea puesto en libertad, Giulia se casa con él, y Andrea se distancia.

Sobre el film:

Los numerosos elementos nuevos introducidos sobre el original de Radiguet resultan tan radicales y tan definitorios del film que, de no promediar el título homónimo entre libro y película, sería complicado establecer la conexión. Bellocchio traslada la acción de la Primera Guerra Mundial a la actualidad italiana de mediados de los ochenta; el prometido y luego marido de la protagonista –Giulia en el film, Marthe en la novela– pasa de ser un soldado movilizado a un miembro encarcelado y renegado de las Brigadas Rojas. Pero estos cambios de nombre y de ubicación temporal y geográfica resultan anecdóticos con respecto al enfoque de fondo que Bellocchio aplica.

Partiendo de la trama escueta de la obra de Radiguet –la relación escandalosa entre un adolescente de dieciséis años y una mujer algo más mayor (pero no mucho) casada–, Bellocchio incorpora todos los temas habituales en su cine de esta década: la locura como eje conductor –solo sugerida de forma muy limitada en la novela–, la psiquiatría y el erotismo explícito como polos temáticos opuestos –en la novela, la sexualidad está muy presente, pero siempre planteada con sutileza a partir de alusiones elegantes o metáforas–, y una fina pero intensa lectura política de fondo sobre la época que en la novela podría genéricamente asimilarse con el contexto bélico.

Desde el punto de vista narrativo, Bellocchio fragmenta absolutamente la focalización, que en la novela era única, caracterizada por un personalísimo punto de

vista del narrador y protagonista de la acción. El director, si bien mantiene mayoritariamente el punto de vista del chico, Andrea, resuelve puntualmente sustituirlo por el de otros personajes como Giulia o el padre de Andrea. Una multiplicación de puntos de vista que actúan de nuevo como reflejos especulares de la identificación entre los personajes, su deseo y su locura, como puede verse ya desde la primera escena. La loca al borde literalmente del precipicio –del límite en un sentido simbólico–, se convierte en el nexo de unión espiritual, físico y narrativo de los dos protagonistas; “*ese cruce de miradas entre la mujer que pretende suicidarse y la protagonista, cargado de mutua comprensión –de mutuo reconocimiento– y que, personalmente, se me antoja uno de los más intensos instantes que ha deparado el arte cinematográfico en estos últimos tiempos (...)*”⁴⁷⁵, en palabras de Enrique Alberich. [Ver **Figura 1**].

FIGURA 1:



Lo que era apasionamiento impulsivo en los personajes literarios –e incluso una progresiva y enfermiza obsesión amorosa propia de un romanticismo adolescente–, se transforma en una locura rabiosa que acaba afectando a todos los personajes del film. Giulia está completamente loca y acude por ello al psiquiatra; tiene arrebatos histéricos, gritos, llantos y repentes ninfomaníacos; Andrea es advertido en diversas ocasiones por su padre de que Giulia –a la que trata psicológicamente– está loca y es peligrosa: “*Andrea, la locura es un mal asunto, no se juega con ella*”; o “*Las mujeres te llevan al*

⁴⁷⁵ ALBERICH, E., “Cine y realidad. Una confrontación peligrosa”, *Dirigido por*, julio-agosto 1987, n° 149, pp. 62-63.

manicomio”⁴⁷⁶. Precisamente, como muchos de los personajes de Bellocchio, su relación con ella le transforma en otra persona.

Por su parte, Andrea (Federico Pitzalis), el protagonista, actúa también como un aparente loco; maúlla a la luna o trepa por el tejado para entrar en casa de Giulia, como la loca circunstancial de la primera escena. Por último, aunque en un plano secundario, el propio padre de Andrea –otro elemento dramático completamente nuevo con respecto al original de Radiguet–, mantiene una relación extraña con Giulia (Maruschka Detmers), con la que tiene alucinaciones eróticas –cuestión dramática fundamental del siguiente título de Bellocchio, *La visione del sabba*–, hasta el punto de provocar los celos de Andrea, que cree que su amante le engaña con su propio padre.

Dos lecturas políticas. Desilusión revolucionaria y liberación sexual.

La primera clave política de este film, que podríamos calificar como puntual y limitada metáfora política, reside en la descripción –en la que hace un cierto hincapié– de una realidad muy evidente del momento sociopolítico italiano, en la que Bellocchio lleva insistiendo desde sus anteriores films de los años ochenta –con la excepción de *Enrico IV*–; la constatación del final de los ideales revolucionarios de los sesenta. De hecho como cita Fabrizio Natalini, la película fue recibida en Italia como “*el primer film sobre la Italia del post-terrorismo*”; alusión presente en la crítica de Morando Morandini titulada significativamente “Después de la revolución, el Eros”⁴⁷⁷.

Bellocchio describe ese ambiente indirectamente a través de personajes, de situaciones y de diálogos. En este sentido, resulta fundamental la naturaleza del prometido de Giulia, Giacomo Pulcini (Riccardo De Torrebruna). El personaje es un ex-revolucionario en su faceta más radical, ya que ha pertenecido a las Brigadas Rojas. Al margen de la cuestión de la violencia, centrándonos aisladamente en su ideología, su fanatismo previo en defensa, según su teórica perspectiva, de la forma más extrema de “lucha revolucionaria” no solo ha fracasado en la práctica (las Brigadas rojas disueltas y vencidas y sus miembros juzgados y en prisión), sino que ha fracasado también en la teoría, la general y la personal. “*Diavolo in corpo de Marco Bellocchio es una obra que*

⁴⁷⁶ M. BELLOCCHIO (1986), *op. cit.*

⁴⁷⁷ MORANDINI, M., “Dopo la rivoluzione, l’Eros”, *Il Giorno*, 24 de abril de 1986, citado en NATALINI, F. (2005), *op. cit.*, p. 185.

*ha señalado un punto de inflexión no solo en la carrera de su autor, dando vía a la colaboración con el psiquiatra Massimo Fagioli, sino de nuestro cine, constituyendo una de las pocas tentativas de descripción del desencanto juvenil post-sesentayochesco, testimonio vivo de la crisis de una generación entera sobre la que la cultura italiana, no solo cinematográfica, ha sido pocas veces (y con dificultad) interrogada*⁴⁷⁸.

Su arrepentimiento real –oportuno para acogerse a la Ley de arrepentimiento para terroristas promulgada en 1979–, es el máximo exponente de la crisis de sus ideales previos. Su sueño revolucionario, al margen del método escogido para su defensa, y su actitud actual con respecto a él, resulta sintomático de la transformación ideológica que la generación del 68 sufrió en el cambio de época, abstrayendo del aspecto político en este sentido, el elemento del terrorismo.

A este personaje ya no le importa el marxismo, ni la revolución, solo estar con su mujer y poder llevar una vida normal, en un sentido mecánico y convencional, como muestra la lectura de una poesía pueril de loable contenido moral, durante el encuentro con su mujer en prisión. Ya en la víspera del desenlace, este personaje, en el momento previo a su excarcelación, manifiesta por televisión que únicamente ha encontrado comprensión en los obispos y en la Iglesia (como el psiquiatra converso de *La sonrisa de mi madre*), mientras que el Partido Socialista y el Comunista le han dado con la puerta en las narices. El mismo carácter radical de este personaje, que ha provocado una forma desvirtuada y fanática de defensa del ideal revolucionario en su juventud, le lleva a abrazar en su caída otro dogma de signo opuesto, pero también acrítico: la fe. Una idea que se plasmará en el cine documental de Bellocchio a través de *Sogni infranti – Ragionamenti e deliri* (1995).

Bellocchio plantea algunas notas más sobre ese declive acusado, cada vez más, del postulado revolucionario de signo marxista, que pronto tendrá su correlato en la realidad nacional e internacional (hundimiento del Partido Comunista Italiano como primer partido de la oposición, caída del muro de Berlín, etc.). Cuando Andrea se presenta al examen final del instituto y es preguntado por Dante y el libre albedrío, su contestación correcta pero indiferente, suscita la curiosidad del examinador que le responde: “*Esta seriedad suya me parece que tiene que ver ideológicamente con ciertos jóvenes, por ejemplo, de Comunión y Liberación*⁴⁷⁹. *¿Es ese su caso?*”. “*No, no soy de Comunión y Liberación*”, responde Andrea. El profesor insiste: “*¿Es pacifista?*”

⁴⁷⁸ NATALINI, F. (2005), *op. cit.*, p. 185.

⁴⁷⁹ Grupo juvenil católico.

¿Ecologista? ¿Tiene miedo a la bomba?”. Andrea va respondiendo a todo que no. “Entonces es marxista”, le dice el profesor. Andrea lo niega también. El profesor finalmente concluye, ante las risas de los presentes: “Paciencia, también se puede sobrevivir sin ser marxista”⁴⁸⁰. Bellocchio plantea expresamente dos elementos a partir de esta secuencia, en la que Andrea está encuadrado bajo la cruz cristiana que cuelga de la pared. Por un lado, el joven adolescente no tiene ideología, y no la tiene por un motivo doble. Primero, porque como joven de su época, nacido a finales de los sesenta, pertenece a una nueva generación despolitizada, en una representación genérica de una juventud que no ha conocido la lucha –Lou Castel le echaba en cara algo similar a Ángela Molina en *Gli occhi, la bocca*–. En segundo lugar, y en un sentido personal opuesto, Andrea (como el protagonista de la novela), si bien pertenece a esa generación –de la que no puede disociarse aunque quiera–, representa singularmente una actitud de rebelión en un sentido nuevo, rabioso (como Ale en *I pugni in tasca*), sexual, polémico, pero dudosamente ideológico y en absoluto político; es una reacción individual e íntima contra un mundo asfixiante que genera un rechazo mutuo entre personaje y entorno. Precisamente, Bellocchio cierra el relato, con esa aseveración del profesor, expresada en tono de broma, que casi parece una frase de resignación, una constatación personal del autor: “Se puede sobrevivir sin ser marxista”.

La alternativa a la muerte del marxismo como método revolucionario se plasma precisamente a través de todos los símbolos que ofrece el film. La nueva vía hacia la rebelión que plantea la mirada de Bellocchio, filtrada por el psicologismo de Massimo Fagioli, es la contestación de lo establecido a partir de la profundización en las actitudes de libertad personal más radicales y menos racionales: el sexo y la locura. El carácter insurrecto del joven protagonista ya no se manifiesta a través de una actitud política e ideológica concreta como en el pasado, sino a través de la provocación que levanta con su comportamiento sexual, y su aproximación natural al mundo de la locura.

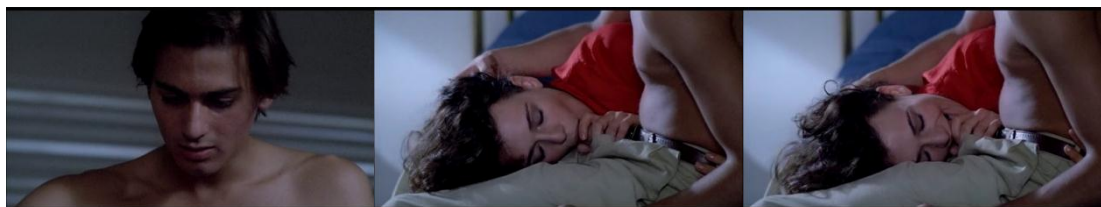
Esta sustitución del instrumento de contestación (la exaltación sexual e irracional a cambio de la política y la acción colectiva) no nace de una interpretación subliminal del subtexto del film –que también podría buscarse–, sino que se halla presente en la interacción literal entre los personajes⁴⁸¹: Giulia le comenta a Andrea

⁴⁸⁰ M. BELLOCCHIO (1986), *op. cit.*

⁴⁸¹ La plasmación en imágenes de este discurso acompaña también, como declaración de principios, una suerte de evasión con respecto a la moda. Bellocchio abandona la crispación intercambiándola por la serenidad, como apunta Enrique Alberich: “La principal arma esgrimida por Bellocchio para desmarcarse del convencionalismo y registrar con personalidad una realidad contemporánea reside,

durante uno de sus encuentros sexuales (en el que ha estado a punto de cortarles los genitales con unas tijeras) y que concluye con una célebre y en su día escandalosa escena de sexo oral explícita [Ver **Figura 2**], que sintetiza toda la idea del film –la provocación y la liberación a través de ella–, a partir de la idea del director de dejar que en un plano sostenido, la intimidad y la improvisación entre los interpretes, generase por si sola esa idea de libertad: “(...) Yo sentía propiamente la necesidad absoluta de permanecer muy cerca de los personajes. Quería buscar sus cuerpos, su historia personal, sin interferencias. Por eso, he dejado hacer a Maruschka Detmers en algunas escenas como la de ‘fellatio’, ya que ellos dos, en esa intimidad, debían comportarse a su aire, sin indicaciones sobre la forma de acariciar y sentir con sus cuerpos”⁴⁸².

FIGURA 2:



Giulia le dice a Andrea posteriormente: “*Lenin no follaba, solo pensaba en la revolución*”⁴⁸³. La frase viene a constatar algo así como que el sexo es la natural actitud postrevolucionaria. Dice a este respecto Antonio Castro, “*Curiosamente, a través de una novela romántica –como hicieran los surrealistas con Cumbres borrascosas, de la Brontë– Bellocchio asume la máxima surrealista de la fuerza subversiva del amor y de la pasión –a la que posiblemente el director italiano añadiría la locura– (...) Al igual que los surrealistas, también Bellocchio ha entendido, que tratando las relaciones en el interior de una pareja (...) se puede hacer el más implacable análisis sobre el funcionamiento de una sociedad*”⁴⁸⁴. La película plantea en este sentido una idea quizá ingenua, pero clara: si no se puede hacer la revolución contra la burguesía por medio de

básicamente, en su manejo del tiempo y su recurso al plano largo: la serenidad, que no exactamente la lentitud, como forma de aprehensión de lo real, como forma de conocimiento. A diferencia del erotismo light y de las veloces imágenes de la antes citada Nueve semanas y media [Nine ½ Weeks, Adrian Lyne, 1986], Bellocchio le devuelve a la representación del sexo una dimensión más realista pero a fin de cuentas también más lírica y respetuosa, gracias, en buena medida, a una duración del plano que tiende a igual el tiempo ficcional con el real y que favorece la creación del requerido clima íntimo, de una suerte de desnudez moral del cineasta frente al espectador”. ALBERICH, E. (1987), *op. cit.*, p. 62.

⁴⁸² Marco Bellocchio a Vicente Sanchís, en SANCHÍS, V. (1987), *op. cit.*, pp. 65-66.

⁴⁸³ M. BELLOCCHIO (1986), *op. cit.*

⁴⁸⁴ CASTRO, A. (1987), *op. cit.*, p. 38.

la lucha de clases, se puede intentar destruir esa clase desde dentro a través de una conducta sexual y psicológica liberadora. No cabe duda, de que este postulado – representado por los films de Bellocchio de los ochenta y primeros noventa–, desarrolla una fórmula provocadora que pese a tener un cierto éxito –avalado por la propia polémica provocada por la película–, ha quedado muy tocada e invalidada por el paso del tiempo, y por la dificultad para lograr generar el escándalo o mantener actitudes de provocación en la sociedad contemporánea, como alertaba ya precisamente Luis Buñuel, citando a André Breton: “*La acción se ha hecho imposible, lo mismo que el escándalo*”⁴⁸⁵.

⁴⁸⁵ BUÑUEL, L., *Mi último suspiro (Memorias)*, Plaza & Janés, Barcelona, 1983, p. 123.

***La visione del sabba* (1988).**

La visione del sabba (cuya traducción más exacta al español podría ser “La visión del aquelarre”⁴⁸⁶) es sin duda uno de los títulos más insólitos y malditos de la filmografía de Bellocchio. Se trata de una coproducción italo-francesa, con guión original del propio Bellocchio y de Francesca Pirani. En su reparto heterogéneo encontramos al bailarín y coreógrafo norteamericano Daniel Ezralow compartiendo protagonismo con Béatrice Dalle, promesa francesa que acababa de interpretar a una atractiva adolescente borderline en el film *Betty Blue* (1986), de Jean-Jacques Beineix. Además en roles secundarios, actúan otros conocidos actores como Omero Antonutti y Jacques Weber. La película se estrenó en Italia el 26 de febrero de 1988, obteniendo una fría acogida, pasando posteriormente a un limitado circuito de festivales de segunda categoría, como el de Gante o el de Montreal, en dónde obtuvo el premio del Jurado, y convirtiéndose con el tiempo en uno de los films malditos de su autor, relegado casi a título de culto de los fans del terror fantástico-erótico, emparentado con la brujería y los cultos demoníacos, además.

Sinopsis

El joven psiquiatra Davide (Daniel Ezralow) acude en compañía de su mujer Cristina (Corinne Touzet) a un pueblo medieval de la Toscana para hacerse cargo del caso de Maddalena (Béatrice Dalle). La chica ha matado a un cazador que presuntamente intentó violarla, pero el tribunal duda de su cordura, ya que Maddalena insiste en que es una bruja nacida en 1630, que está esperando al hombre elegido que ha de desvirgarla. Desde su llegada a la villa de Massa Marittima, Davide comienza a tener sueños y alucinaciones en que siempre aparece Maddalena: un aquelarre de brujas junto a un castillo o el ahogamiento de Maddalena en un lago. Davide, que se siente progresivamente fascinado por Maddalena, termina haciendo apasionadamente el amor

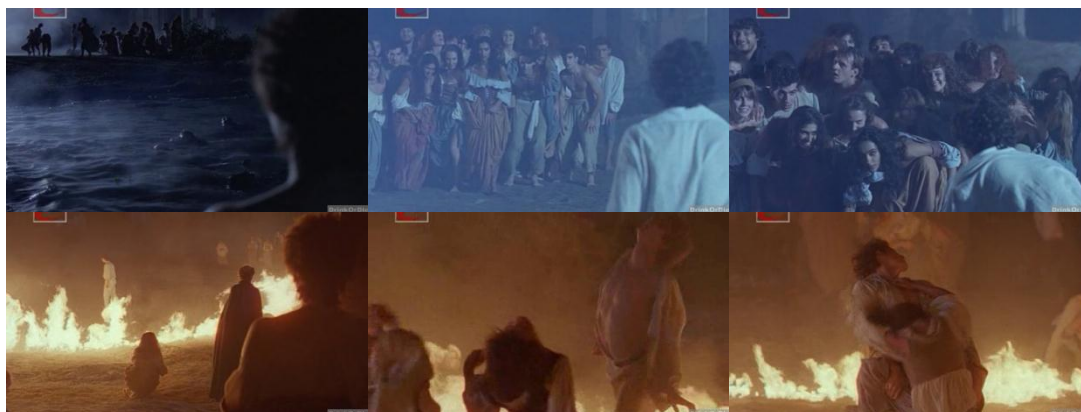
⁴⁸⁶ Este film, no estrenado nunca en España comercialmente, circula en ocasiones con el título *El aquelarre* y también en menor medida como *La visión del aquelarre*.

con ella tras distanciarse de su mujer. En ese momento, vemos como la bruja –cuyo pasado medieval se ha ido mostrando intermitentemente– resucita de su tormento inquisitorial, siendo posteriormente conducida a una pira junto a la catedral, dónde es quemada. Ante el horror de los presentes, entre los que se encuentra Davide, que es el único que permanece junto al fuego ya extinguido, Maddalena sigue intacta después del sacrificio.

Locura, fantasía y erotismo:

Una vez más Bellocchio se introduce en el mundo de locura, situando de nuevo en la escena a un personaje femenino poderosamente enigmático, y partiendo de una focalización masculina. También, como en *El diablo en el cuerpo*, se incide en los aspectos psicológicos y físicos más extremos de la trama, abundando las escenas eróticas explícitas. Lo insólito y lo diferente en este caso es que el autor se introduce completamente en el mundo fantástico, poblando la trama de elementos que lindan con el género de terror: posesiones, brujas, aquelarres, etc.

FIGURA 1:



Bellocchio ha rodado en realidad un film de terror erótico, con una trama argumental propia de Dario Argento, por ejemplo, pero con el espíritu de una compleja introspección psicológica y simbólica, muy cercana a sus obsesiones, y con una estética muy cuidada, aunque aún a su época (amarillos y azules fríos de aspecto fluorescente), que acaban dando al conjunto un aire de ópera fantástica, a lo que no es ajena la presencia del coreógrafo Ezralow como protagonista.

De hecho gran parte del film –la parte más evidentemente onírica– carece de diálogo, e incluso de sonido ambiente natural. La música atonal de Carlo Crivelli se ajusta a los movimientos bruscos y violentos, pero estudiados, del psiquiatra y del cuerpo de brujas que lo asedian, dando a la puesta en escena un sentido de ballet malsano. [Ver **Figura 1**].

Desde el mismo inicio, con la secuencia de apertura en que una loca corre por su habitación en círculos, siendo inmediatamente imitada por Davide –que es un psiquiatra innovador que quiere empatizar con ella⁴⁸⁷–, la estructura musical acompaña toda la progresión del relato. Este se mueve entre las escenas de tortura (Maddalena en 1600 colgando de una cuerda), de sexo (la secuencia de sexo de Davide y Maddalena, pero también la escena con su mujer) y las danzas diabólicas del aquelarre.

El carácter operístico puede extraerse también del espíritu mitológico presente en la trama onírica. Davide busca irracionalmente a Maddalena, atravesando escenarios simbólicos más o menos herméticos (unas ruinas de piedra dónde pastan caballos, una corriente de agua), hasta llegar a un lago con cascada en dónde hay una barca. Davide bucea para rescatar a la bruja, que ha sido arrojada desde lo alto de una roca por la inquisición. [Ver **Figura 2**].

FIGURA 2:



Todas las escenas claramente oníricas tienen un componente formal coreográfico, y un espíritu mitológico en la temática. En las imágenes podemos observar la tortura de la bruja Maddalena en el siglo XIV, y la sucesión de etapas por las que pasa Davide hasta rescatar a Maddalena bajo el agua.

Tanto los efectos musicales, como los apartes oníricos o surrealistas se entremezclan con los saltos al pasado –que también puede interpretarse como un sueño–

⁴⁸⁷ Siguiendo las tesis de Massimo Fagioli y de Bellocchio.

y con la trama real del psiquiatra y su mujer, hasta hacer claramente indistinguible lo que podríamos denominar realidad, de lo que es una ensoñación alucinada. El efecto de film de género, apuntado desde el inicio por la oscura escenografía e iluminación de los diferentes espacios, se intensifica a partir del desasosiego generado por esta mezcla extraña de elementos reales e irreales. Este planteamiento de suspense se mantiene esencialmente durante el primer tercio del film, estructurado talmente como una obra de terror: los personajes llegan a un lugar peculiar –una ciudad medieval bien conservada– donde se respira un aire extraño. Muchos de las secuencias iniciales –el baile de saltimbanquis en la plaza, por ejemplo, que presenta al peculiar médico o jefe de los ritos satánicos según los casos (Omero Antonutti)– mantienen ese extrañamiento, aunque puedan asimilarse perfectamente a la realidad. Progresivamente, el protagonista comienza a ver y a interpretar sucesos imposibles –el cuerpo girando de Maddalena, a esta encerrada en una jaula, etc. [Ver **Figura 3**]– que plantean esa duda tan habitual en la estructura genérica: ¿es real y nos encontramos ante un film fantástico, o es un sueño del personaje justificable en términos realistas?

FIGURA 3:



En el comienzo, la atmósfera formal y la progresión narrativa del primer acto, indicarían que nos encontramos ante un film fantástico, con elementos convencionales de terror y suspense, bastante estilizados.

Bellocchio potencia al máximo este juego fascinante entre el psiquiatra y la joven acusada/bruja en la brillante secuencia del baile popular en la plaza, desarrollando un largo plano cerrado sobre el vertiginoso baile de los protagonistas. El dinamismo de la imagen es tan visceral, que el espectador pierde por momentos el referente real. Bellocchio ha preparado la introducción perfecta para la segunda parte del film, que hace añicos el planteamiento de suspense anterior. Durante casi un cuarto de hora, se

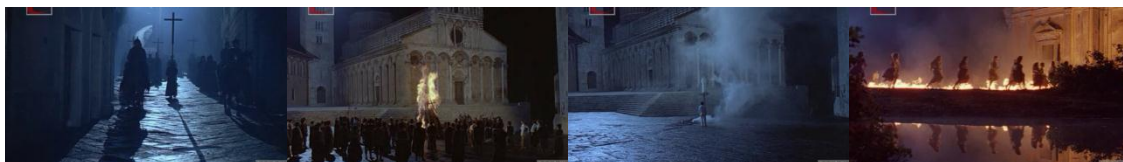
desarrolla el mencionado ballet diabólico del aquelarre, comienzo de la sucesión de escenas oníricas ya comentadas, que desdibujan las fronteras conscientes del drama.

Como puede inferirse de la trama y de lo comentado hasta el momento, el film carece completamente de cualquier conexión con la realidad sociopolítica, por lo que por primera vez, podemos hablar en Bellocchio de un film genuinamente apolítico, más allá de interpretaciones alambicadas que resultarían, a todas luces, exageradas.

Desde luego, su film retorna sobre sus temas vertebrales. Sus protagonistas son personajes marginales o que se automarginan, buscando una libertad –aunque sea introspectiva– a contracorriente de la sociedad. También se puede encontrar una crítica a lo establecido, aunque sea a la Inquisición en 1600 equiparada con el tribunal de psiquiatras que reconoce a Maddalena. Bellocchio vuelve a proponer un final esperanzador en tiempos distintos: en el presente, Davide y Maddalena eluden el tribunal de doctores haciendo el amor; y en el sueño medieval, los mismos personajes superan el juicio inquisitorial y la hoguera, permaneciendo juntos. La alegre plasmación del aquelarre final, es una visión en positivo de esa celebración, que encarna en cierto modo una curiosa forma de libertad, rebeldía y oposición radical a los dogmas imperantes en aquel periodo. El aquelarre y el culto diabólico como modelo de contestación en la Edad Media.

En definitiva, Bellocchio sigue defendiendo intensamente su tesis de partida sobre la necesidad de hacer un enfoque distinto del problema de los locos, que por extensión implica la integración natural de lo irracional como parte también de la realidad. [Ver **Figura 4**].

FIGURA 4:



El director impregna el film de elementos místicos propios del oscurantismo medieval y la religión más ancestral, lo que obliga al público a establecer un paralelismo entre los métodos del tribunal de la Inquisición y los de la autoridad y la ciencia psiquiátrica actual. La búsqueda estética del clímax final alcanza cotas muy notables en el reflejo formal de esa atmósfera opresiva y al mismo tiempo mágica.

Durante el interrogatorio de Maddalena, un médico pragmático (Jacques Weber) le pregunta que cuando ha nacido. Ella responde que en 1630. El médico le pregunta entonces, para comprobar su cordura, que quién es el presidente de la República Italiana. Ella contesta que Francesco Cossiga para demostrarle que no es una desequilibrada. La única alusión política del film constituye una constatación irónica de la realidad palpable, que suena extemporánea en un relato fantástico anclado en el siglo XVII, pese a las connotaciones escandalosas que ese presidente puede despertar⁴⁸⁸.

Bellocchio, como sus personajes, sigue indagando en el mundo de la locura, procurando distanciarse de una realidad con la que no está conforme. En este caso, más que nunca, se aleja completamente de ella, en el tiempo y en el espacio (aunque sea mental), para ofrecer un retablo completamente fantástico.

⁴⁸⁸ Francesco Cossiga, presidente de la República entre 1985 y 1992, y que había sido jefe de gobierno en 1979-1980, se vio salpicado por frecuentes escándalos de corrupción política durante todos esos años, que finalmente le obligaron a dimitir.

La condena (La condanna, 1991).

Bellocchio encara *La condena* como la primera plasmación concreta de las inquietudes psicoanalíticas de su colega psiquiatra Massimo Fagioli, que coescribe el guión y figura primero en el crédito. El film mantiene muchas de las constantes formales, estéticas, temáticas y técnicas de sus obras de los ochenta, especialmente de las dos últimas, *El diablo en el cuerpo* y *La visione del sabba*, con las que forma una especie de trilogía “psicoanalítica”. Una idea que, entre otros, confirma Vito Zagarrio cuando habla de los elementos comunes a los tres films: “*la reflexión sobre la sexualidad, sobre el psicoanálisis, sobre el cuerpo, sobre la violación –masculina o femenina– o sobre el deseo de la violación, sobre la violencia y sobre la seducción de la violencia; en las tres hay protagonistas femeninas –no italianas– que se quedan en la memoria (Maruschka Detmers, Béatrice Dalle, Claire Nebout); en las tres hay, como siempre en el cine de Bellocchio, un proyecto estético*”⁴⁸⁹.

El reparto internacional –la producción es italo-franco-suiza–, se formó con el italiano Vittorio Mezzogiorno, la francesa Claire Nebout y los polacos Andrzej Seweryn y Grazyna Szapolowska, primeras figuras del cine de su país, y habituales en las películas de Andrzej Wajda. Maria Schneider, el mito erótico de *El último tango en París* realizó una breve colaboración. Como en los dos títulos anteriores, Carlo Crivelli y Giuseppe Lanci volvieron a encargarse respectivamente de la música y de la fotografía. El film se estrenó en febrero de 1991 en el Festival de Berlín, en dónde obtuvo un polémico Oso de plata muy protestado por la prensa y el público. Su estreno en Italia pocos días después provocó un escándalo; los grupos feministas acusaron a la película de ser “*una apología de la violación*”, y Bellocchio se defendió explicando que cuando el personaje protagonista hablaba de violación era “*una metáfora intelectual*”. La crítica italiana también masacró al film acusándolo de incitar a la violencia⁴⁹⁰; la película tuvo una exhibición internacional importante, estrenándose en España un año

⁴⁸⁹ ZAGARRIO, V., “*La visione del sabba*”, en APRÀ, A. (Ed.) (2005), *op. cit.*, p. 190.

⁴⁹⁰ La polémica llegó a tener eco incluso en la prensa española como puede verse en el artículo de *El País*, del que se han extraído las citas del texto: “El último film de Bellocchio, atacado en Italia por ‘apología de la violación’”, *El País*, 28 de marzo de 1991.

más tarde, en febrero de 1992. El film obtuvo además el Globo de oro italiano a la mejor película.

Sinopsis:

Sandra (Claire Nebout) se queda por voluntad propia encerrada en un museo por la noche. Un experto en arte, Lorenzo Colajanni (Vittorio Mezzogiorno) se ha quedado también. Entre ambos se produce una ambigua seducción, aceptada por Sandra que conduce finalmente a una relación sexual, consentida en la práctica pero forzada psicológicamente.

Tiempo después, Lorenzo se ve ante un tribunal de justicia acusado de violación por Sandra. El fiscal del proceso Giovanni (Andrzej Seweryn), pese a solicitar la condena para Lorenzo, se obsesiona con el problema moral y psicológico que provoca el caso, hasta el punto de que llega a afectar a su relación con su compañera Monica (Grazyna Szapolowska). Lorenzo es condenado a dos años y medio de prisión.

Giovanni, el fiscal (Seweryn) se cruza con Sandra (Nebout) en una fiesta, sintiéndose fascinado por ella, que le tira una tarta a la cara. Posteriormente, Giovanni acude a prisión para ver a Lorenzo con la idea de que le ayude a superar su creciente crisis, básicamente sexual. Lorenzo le explica que para solucionarlo debe descubrir la belleza que implica el movimiento respecto de la imagen fija de la mujer, pero que el precio a pagar es la condena. Después de esta explicación, el fiscal Giovanni recorre un espacio onírico, su propio subconsciente, rechazando la posibilidad de violar a una mujer que surge como una tentación (Maria Schneider).

Sobre el film:

Cómo en *El diablo en el cuerpo*, el primer contacto entre los protagonistas de *La condena* tiene lugar a través de un elemento interpuesto al que ambos atienden cuando de forma fugaz se entrecruzan sus miradas. Si en aquel film ese elemento –una loca gimiendo en un tejado– establecía una atmósfera; en este otro, el elemento –la obra de arte en un museo– define un espacio concreto y uno simbólico. Bellocchio aprovecha

esa aureola casi sagrada que poseen los museos (y el arte que contienen) para introducir, de nuevo, una ruptura espiritual con las convenciones.

Los museos como espacios físicos plantean una paradoja en la práctica, pues permiten un acceso general y público a las grandes obras de arte que exponen, pero al mismo tiempo limitan el acercamiento en base a sus propias normas de funcionamiento. Las restricciones –el aislamiento físico de las obras, las barreras y cordones, la imposibilidad de tocarlas, la presencia de otras personas, grupos de turistas, murmullos, voces– generan en definitiva un distanciamiento. La aproximación a esos objetos venerados es impersonal y fugaz; se dan y se quitan al mismo tiempo. No resulta extraño en este sentido que una fantasía cultural recurrente se base en la aproximación personal y diferenciada a esos lugares y a sus obras⁴⁹¹. Esta posibilidad configura un imaginario particular para el cine o la literatura; el museo, público y privado, lleno y vacío a la vez, es un espacio generador de misterio, lleno de connotaciones vivas, encerradas en objetos inertes; de ahí que sea un motivo ocasionalmente recurrente la ubicación de tramas de fantasía o de terror entre sus paredes, cuando los museos permanecen vacíos por ejemplo durante la noche, del mismo modo que sus objetos, vivos y muertos a un tiempo, pueden establecer conexiones fascinantes entre personajes o historias⁴⁹².

FIGURA 1:



En palabras de Stefania Parigi, que dedica un artículo al film de Bellocchio, “*La simbología del castello* –grande cerrado y oscuro que mueve románticamente las

⁴⁹¹ Por ejemplo, en la análoga narración de Jorge Semprún con respecto al Museo del Prado: “*Las salas estaban entonces prácticamente vacías. Podía uno quedarse indefinidamente delante de los cuadros, sin ser molestado ni apretujado por todas partes. (...) El Prado era entonces un lugar austero, desierto, de un ambiente un poco enrarecido, que solo vivía para y por la pintura. De una vida, cierto es, borrosa, monacal, en la inmóvil identidad de las horas evanescentes. Al cabo de cierto tiempo, terminábamos teniendo la impresión de convertirnos en más irreales, más descarnados que los personajes mismos, severos o sonrientes, de los cuadros históricos y de los retratos. Como si nuestro aliento vital hubiera sido aspirado por ellos, como si su mirada eterna redujera a cenizas nuestra efímera apariencia carnal*”. SEMPRÚN, J., *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Tusquets, Barcelona, 1993, pp. 156-157.

⁴⁹² Caso evidente de *Vértigo* / *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock.

pulsiones— se sobrepone a la del museo, en la que se conservan las trazas del ritual artístico”⁴⁹³. [Ver **Figura 1**].

La oscuridad que rodea a los cuadros y a los personajes de *La condena*, propia de un film de terror, hace expresar a su protagonista una idea que transita en ese sentido: “Esta luz parcial pero viva da a las obras de arte una profundidad diversa, casi la ilusión del movimiento”⁴⁹⁴. En un sentido derivado de ese aura misterioso, la representación cinematográfica se ha servido de esta circunstancia para describir actitudes de rebeldía o de liberación. En una escena mítica y memorable de *Banda aparte* (*Band à part*, Jean-Luc Godard, 1964) —luego homenajead y repetida en la ya citada *Soñadores* de Bertolucci—, los protagonistas corrían a toda velocidad por el museo del Louvre, ante la sorprendida mirada del público y de los vigilantes que intentaban impedirlo. Curiosamente, las ansias de libertad y transgresión, quedaban así reflejadas en la ruptura de esas convenciones “museísticas”.

Bellocchio en *La condena*, recoge estas posibilidades filosófico-culturales, y no exentas, en última instancia, de un sentido político. Regresando del mundo fantástico de *La visione del sabba*, utiliza ese espacio casi mágico del museo por la noche, entre las luces y las sombras provocadas por las esculturas, para desarrollar una nueva metáfora liberadora, más en un significado íntimo que político o colectivo en esta ocasión, aunque también se ponga de manifiesto que el hecho en sí contiene un ánimo de provocación social: “Le parece normal o razonable encerrarse en un museo público de noche para mantener relaciones sexuales”⁴⁹⁵, le dice el juez al protagonista durante la vista. Siguiendo este planteamiento, lo normal y lo razonable forman parte del todo convencional transgredido.

FIGURA 2:



⁴⁹³ PARIGI, S., “La condanna”, en APRÀ, A. (Ed.) (2005), *op. cit.*, p. 195

⁴⁹⁴ M. BELLOCCHIO, *La condanna*, Italia-Francia-Suiza, Cineuropa-Banfilm-RAI-Cactus Film, 1991.

⁴⁹⁵ M. BELLOCCHIO (1991), *op. cit.*

La doble profanación del museo adquiere entonces el sentido de la oposición a la convenciones, del rechazo a la sociedad. La protagonista se queda encerrada, conscientemente, por la noche, mientras a su vez sufre una especie de violación aceptada. En una larga escena en plano general teatralizada y casi coreográfica se produce la aproximación y distanciamiento entre ambos personajes. [Ver **Figura 2**]. Bellocchio, en su intento de descargo contra las protestas que generó el film, confirma esta musicalización del movimiento de los actores en base a reforzar la idea de la violación como metáfora y no como agresión física: *“No se trata de la violación física, sino de los deseos forzados, y en la narración creo que queda claro, hasta el punto de que toda la primera parte de la escena amorosa está mimada, más que representada”*⁴⁹⁶.

FIGURA 3:



La transgresión social parte del doble hecho (encierro voluntario y relación sexual más o menos consentida) en ese escenario concreto (el museo). La polémica surge claramente del problema de la violación vista como transgresión idealmente justificada. El protagonista expresa que su deseo nace de la violación porque el movimiento de la mujer sustituye la inmovilidad de las obras de arte que le rodean. La mujer desnuda, tumbada *“como en un cuadro de Goya”*⁴⁹⁷, quieta y entregada, no le seduce porque le genera el mismo problema que las imágenes de las pinturas. En este sentido, como dice Stefania Parigi, *“Sandra [Claire Nebout] está configurada como una obra de arte viviente, incluso antes de asumir explícitamente la pose de la Maja desnuda. Bellocchio plasma su perfil como un pintor, con la luz y la sombra, componiendo un trabajo que poco después será teorizado por el enigmático desconocido (Vittorio Mezzogiorno), situado de improviso a espaldas de la joven mujer, mientras intenta observar la Madonna Litta de Leonardo”*⁴⁹⁸. [Ver **Figura 3**].

⁴⁹⁶ Marco Bellocchio citado en *El País*, 28 de marzo de 1991.

⁴⁹⁷ M. BELLOCCHIO (1991), *op. cit.*

⁴⁹⁸ PARIGI, S. (2005), *op. cit.*, p. 195.

La película tiene dos partes absolutamente diferenciadas separadas por letrero que las divide a mitad de película. Pero además, la primera parte tiene una brusca y elíptica separación. El primer fragmento de esta división, que se extiende aproximadamente durante un tercio de la película, abarca esa noche en el museo. El resto de la primera parte está dedicado al juicio, sin explicación previa, que trata de desentrañar si lo ocurrido ha constituido una agresión sexual o no. El drama erótico-filosófico se transforma en una “micropelícula de juicios”, primera ocasión en la que el autor aborda el funcionamiento de la institución judicial, al margen de que el peculiar personaje encarnado por Michel Piccoli en *Salto en el vacío* fuese un juez, o del tribunal inquisitorial o de psicólogos de *La visione del sabba*. Aquí, el juez de apariencia sensata y venerable, está hecho un verdadero lío por la complejidad psicológica y simbólica que adquiere un caso de violación sencillo sobre el papel. No obstante, la diana de la mirada de Bellocchio no es la institución, que es un escenario de fondo colateral, sino determinadas convenciones sociales y morales. La película de Bellocchio (y Massimo Fagioli como coguionista y figura clave) no se interesa exactamente por la lucha de clases, sino por la lucha entre consciente y subconsciente o entre racionalidad e irracionalidad. La clave del proceder de la protagonista está en ese aspecto: su propia confusión sobre sus pulsiones y deseos en la noche de autos.

Precisamente durante el primer interrogatorio del tribunal, la palabra “consciente” adquiere una importancia simbólica que marca la línea de defensa del propio acusado, en base a su singular forma de pensar: “*la libertad y la consciencia en el sexo carecen de importancia. Llegado un punto son realmente un obstáculo. La belleza de una relación sexual está precisamente en el grado de inconsciencia*”⁴⁹⁹, dice después de que el juez le lea las imputaciones y alegaciones, para diferenciar desde el principio la diferencia que el tribunal omite entre relación “consentida” y relación “consciente”. Cuando el juez le reclama al protagonista que se deje de interpretaciones y se ciña a los hechos en tono de crónica, el acusado explica que una narración en forma de crónica desvirtuaría de sentido todo lo acontecido. La idea plantea lo que podría ser en cierto modo la intención del autor en la primera parte del film. A partir del tono y de la atmósfera, más que de los hechos, potenciados por la iluminación tenue, los colores fríos e irreales, la puesta en escena (los notables planos largos serpenteantes que siguen

⁴⁹⁹ M. BELLOCCHIO (1991), *op. cit.*

y envuelven a la mujer por las escaleras), Bellocchio no se plantea plasmar unos hechos, sino ese mismo subconsciente, con su parte real y su parte de fantasía. [Ver **Figura 4**].

FIGURA 4:



Las largas testificaciones de los protagonistas ante el juez, rodados en largos planos continuos y frontales, adquieren la apariencia de una confesión ante el psicoanalista, más que el testimonio de unos hechos. La explicación de la supuesta víctima alude de nuevo a la interpretación psicológica de los hechos, acusando al protagonista de haberla forzado más en un sentido mental, que de modo físico.

La segunda parte del film –divida por un letrero que lo indica–, se centra en el personaje del fiscal (Andrzej Seweryn), presente en el juicio, y de su mujer (Grazyna Szapolowska). La reflexión sexual del profesor de arte ha hecho mella en él. Observa el mismo cuadro que los otros personajes contemplaron en el museo –La maternidad de Da Vinci–, y siente el mismo rechazo hacia la figura quieta y desnuda de su amante. Sin embargo, en este caso es ella (Szapolowska), quien alternativamente se muestra distante o le reclama que “enloquezca” para romper su aparente control y equilibrio. Cuando él (Seweryn), finalmente se abalanza sobre ella, esta comienza a gritar y patear, para a continuación entregarse. La indecisión de las dos mujeres del film, su irracional mezcla de deseos contrapuestos en su aceptación y rechazo del sexo como “violación” puede explicar los efectos controvertidos que el film tuvo en algunos sectores feministas, ahondando en la no por compleja y abstracta, menos polémica visión psicoanalítica de

la violación sexual como concepto. Bellocchio explicaba los motivos de sus personajes a tenor de la polémica, con cierta provocación: “A las mujeres hay que obligarlas a gozar. Toda la película es una metáfora sobre esa idea y la condena a la que se refiere el título es la que las mujeres hacen pagar a los hombres que les proporcionan placer (...) [Las mujeres] no se permiten el deseo, sino una sexualidad vinculada a la fantasía de la maternidad que esconde el deseo”⁵⁰⁰. Una explicación que, razonablemente, lejos de apaciguar a los grupos feministas, los soliviantó aún más, aunque entronca con la visión tradicional de la madre *bellocchiana* por excelencia. No obstante, el retrato que Bellocchio hace de la mujer no se circunscribe a una irracionalidad caprichosa, como parece deducirse de las palabras del autor. La impresionante escena del baile, en la que el fiscal queda fascinado por Sandra mientras está baila un vals, y la cámara da vueltas en un plano circular en torno a los bailarines en una progresión vertiginosa, otorga al personaje una cualidad mágica. [Ver **Figura 5**].

FIGURA 5:



Las escenas de arriba corresponden a *La condena*, y las de abajo a *La visione del sabba*.



La escena remite completamente al baile popular de *La visione del sabba*, en que la puesta en escena sugería ese mareo del subconsciente, el paso de la frontera racional⁵⁰¹. Del mismo modo los dos personajes femeninos en los respectivos films no solo ejercen una fascinación en el observador, haciendo que sus esposas queden anuladas (literalmente desenfocadas), sino que ese efecto alcanza el nivel de un hechizo o encantamiento, especialmente evidente en el caso de *La visione del sabba* ya que Maddalena es una bruja. Los personajes femeninos de Bellocchio, especialmente a

⁵⁰⁰ Marco Bellocchio citado en *El País*, 28 de marzo de 1991.

⁵⁰¹ Pudiendo remitir también a la memorable escena del vals en *Madame Bovary* (*id.*, Vincente Minnelli, 1949), cuya puesta en escena se convierte en reflejo absoluto de las emociones que en ese momento están viviendo alternativamente Emma (Jennifer Jones), que baila con el que será su amante, y Charles, su marido (Van Heflin), que la observa.

partir de *Marcha triunfal* en 1976 son un resorte transformador para los hombres que se cruzan en su camino. Los efectos de ese cambio pueden ser positivos o negativos, quizá ambiguos, pero son en cualquier caso liberadores.

En su alegato final, el fiscal de *La condena* separa claramente la cuestión desde el punto de vista de la filosofía del derecho; establece una distinción racional entre consciente e inconsciente, según la cual ambos pueden lógicamente oponerse, en cuyo caso, habrá de atenderse a la consciencia, de la que parte la responsabilidad individual. El planteamiento es impecable, pero al mismo tiempo contradice el comportamiento previo del fiscal con su mujer, al limitarlo en una sencilla premisa. Los autores (incluyendo a Fagioli) parecen establecer su tesis general a partir de esa misma contradicción. El subconsciente es demasiado libre como para encerrarlo en un razonamiento racional, valga la redundancia, y mucho menos en una argumentación jurídica.

Bellocchio se aparta completamente de su vena política, pero no de su espíritu transgresor. Su análisis de los efectos políticos del hundimiento del mito revolucionario, de la superación del 68, se construyen a partir de *Salto en el vacío* y *Gli occhi, la bocca*, culminando en el trasfondo político de *El diablo en el cuerpo*. Paralelamente crece su interés por retratar otro tipo de revolución interior. El desvío absoluto entre ambas líneas tiene lugar a partir de *La visione del sabba*. Con *La condena*, Bellocchio, de la mano de Massimo Fagioli, se adentra ahora completamente en ese espacio sondeado hasta ahora de la mano del surrealismo, la locura y la sexualidad: el inconsciente. La única nota sociopolítica que puede hallarse en *La condena*, es un análisis un tanto insólito, sobre la incapacidad de las instituciones (en este caso judiciales, como en otras ocasiones han sido psiquiátricas) para abordar con éxito esa combinación paradójica de lo consciente y lo subconsciente en el comportamiento humano. La ausencia de un referente concreto en ese sentido acaba resultando un callejón sin salida para la propia tesis del film. Es decir, el caso planteado por esta película es artificioso y retorcido, casi abstracto, frente a la problemática marginal pero concreta y palpable de la locura presentada, por ejemplo, en *Locos de desatar*.

El film adquiere una estructura circular cuando el fiscal acude al museo y se encuentra con Sandra a la que ve quedarse dentro cuando el museo se cierra. Ante sus dudas, recurre al profesor condenado por violación que está en prisión. El fiscal no sabe como proceder para vencer su problema con las mujeres. El profesor le explica su interpretación, expresando explícitamente la tesis de Bellocchio y Fagioli: la necesidad

de la condena. La liberación pasa por el hecho fundamental de apartarse de la sociedad haciéndose condenar por ella. La búsqueda de esa belleza móvil, violentando la imagen quieta, pasa necesariamente por esa sanción. De hecho, una idea que Parigi extiende al autor y a la comprensión de la obra, también “condenados”: “*En cierto modo, el autor se reserva la misma suerte atribuida al personaje de Mezzogiorno, la de desplegar un acto de libertad en una sociedad no libre, arriesgando y asumiendo la condena*”⁵⁰². La película concluye con una escena abiertamente onírica. El fiscal Giovanni recorre diversos escenarios –un callejón de altas paredes blancas, un campo durante la siega– persiguiendo a una especie de encarnación mítica de la mujer interpretada en su breve rol por Maria Schneider. La presencia de la actriz, mito erótico por excelencia a partir de *El último tango en París*, compone sin más el significado de su aparición. Tras sentirse tentado por ella, que bebe agua de un charco a cuatro patas o se restriega entre el grano de la cosecha⁵⁰³, la salva de ser violada por un grupo de jornaleros. La máquina cosechadora en plena actividad aumenta la violencia de la escena. Ella se ríe de él.

Las tres mujeres del film (Sandra, Monica la esposa, y esta mujer alegórica) se alternan con Giovanni durante un paseo en la última secuencia del film. La controvertida explicación final intensifica la tesis de la escapada social y psicológica que plantea el conjunto: la violación a medias consentida como metáfora de la liberación masculina, y la locura como castigo por no aceptar la condena. En palabras de Harlan Kennedy, que escribe un brillante artículo en *Film Comment* sobre el film, (en el que repasa casi toda la obra *bellocchiana*), “*La condanna es una película que gira en torno al deseo incontrolado y sobre el deseo de la sociedad por controlarlo. Versa sobre la necesidad de detonar los estereotipos sexuales coexistiendo con la necesidad de explotarlos, incluso entre hombres y mujeres liberados*”⁵⁰⁴.

La presencia del propio subconsciente del fiscal plasmado en imágenes relaciona aún más *La condena* con *La visione del sabba*, aportando, más allá del análisis psicoanalítico realista un elemento claramente surrealista. *La condena* es la culminación por parte del autor de su peculiar corpus de los ochenta, centrado en la rebelión íntima, alternativa a la revolución política. Una rebelión que tiene en el sexo, la locura y el subconsciente su particular vía de escape social y su modelo de contestación,

⁵⁰² PARIGI, S. (2005), *op. cit.*, p. 197.

⁵⁰³ La imagen de la mujer tentado al reprimido personaje remite inmediatamente al diablo (Silvia Pinal) que tentaba a Simón el Estilita (Claudio Brook) en *Simón del desierto* (1965), de Luis Buñuel, referente siempre presente de Bellocchio.

⁵⁰⁴ KENNEDY, H. (1994), *op. cit.*, p. 25.

Il sogno della farfalla (1994)

La última colaboración de Massimo Fagioli con Bellocchio tiene lugar en el film *Il sogno della farfalla* (1994), uno de los títulos más oscuros y menos distribuidos del director. El proyecto comienza con el rodaje de un extracto de 23 minutos, una especie de *promo*, que se estrena en la sección de cortometrajes “Finestra sulle immagini” de la Mostra de Venecia de 1992. La obra se amplía posteriormente a la duración normal de un largometraje (111 minutos) y se estrena en la sección “Un certain regard” del Festival de Cannes de 1994. El film es una coproducción entre Italia, Francia y Suiza protagonizada por Thierry Blanc, Simona Cavallari, Nathalie Boutefeu, Roberto Herlitzka –que posteriormente incorporará a Aldo Moro en *Buenos días, noche*– y el mito sueco Bibi Andersson. *Il sogno della farfalla* parte de un argumento y de un guión original de Massimo Fagioli –por primera vez y atendiendo a los créditos, Bellocchio no participa en el guión de uno de sus films–, y supone una nueva vuelta de tuerca sobre temas psicoanalíticos y sexuales, en los que tiene un notorio protagonismo la obra, *El príncipe de Homburg*, de Heinrich von Kleist, representada por el protagonista del film al comienzo, y adaptada tres años después por Bellocchio. En este sentido, *Il sogno della farfalla* constituye un puente entre el periodo psicoanalítico de los ochenta y la obra posterior del director. Por un lado, es el canto del cisne de esa primera tendencia, como obra dedicada por completo al subconsciente, pero por otro, desde su segunda secuencia, el film utiliza la representación de *El príncipe de Homburg*, como forma de adentrarse en ese mundo de los sueños, conectando así con la futura trayectoria del cineasta. La lucha que el director expone vuelve a ser, a partir de esa referencia al texto teatral, la del individuo contra la realidad. Esta pugna se plasma tanto en la confrontación constante entre vida y representación, como en la apelación constante al inconsciente.

En la apertura del film, el personaje de un profesor universitario, el padre (Roberto Herlitzka) les propone precisamente a sus alumnos la interpretación psicoanalítica del mito de Ulises. El viaje del héroe –sus aventuras para lograr regresar a su hogar con Penélope– son atendidas como el intento de Ulises por sustraerse al mundo hostil del inconsciente para retornar al de la consciencia cálida y familiar: su lugar de

origen y su familia. Bellocchio introduce ya desde este arranque dos ideas significativas: la propia relevancia que el autor le da a la interpretación psicoanalítica del arte, y el establecimiento inequívoco de su objetivo como cineasta en ese momento; un viaje de ida y vuelta en el que Bellocchio, tras refugiarse en un cine introspectivo (al que este film pone el broche), intentará paulatinamente regresar al terreno de la realidad, también al de la realidad política (como se verá en la apuesta audiovisual que acomete a continuación).

La historia de *Il sogno della farfalla* se centra de nuevo en una familia: el padre, profesor de literatura (Herlitzka), la madre poetisa (Bibi Andersson), su hijo Carlo (Henry Arnold), la mujer de este, Anna (Nathalie Boutefeu), el otro hijo, el joven Massimo (Thierry Blanc), y su novia (Simona Cavallari). La peculiaridad de esta familia es que el hijo pequeño, Massimo (que tiene el mismo nombre que el guionista Fagioli), decidió conscientemente dejar de hablar cuando era adolescente. Solo se expresa oralmente cuando interpreta textos teatrales (como el de *El príncipe de Homburg* del inicio). Ese paralelismo entre dos personajes insertos en un mundo “onírico” es la primera de las huellas de Bellocchio. A ella se suman las relaciones más o menos conflictivas paterno-filiales (como la de la madre sufridora con el hijo rebelado), las tentaciones “incestuosas” entre Massimo y su cuñada insatisfecha, o la disposición erótica de esta última, expresada mediante la relación sexual que mantiene con un gitano junto a su campamento, típica de los personajes femeninos del autor desde *El diablo en el cuerpo*.

Ahora bien, hay dos circunstancias novedosas con respecto a los cuadros familiares previos del director; unos aspectos en los que incide probablemente la autoría en solitario del guión de Fagioli. La primera es que por primera vez en el cine de Bellocchio, la figura del padre está presente de un modo principal. La segunda es que el rol maternal de Bibi Andersson, pese a su carácter sufridor, no se pliega ni al perfil de la madre castradora (*En el nombre del padre, Il gabbiano*), ni al de la madre pasiva y molesta (*Las manos en los bolsillos, Gli occhi, la bocca*). La madre aquí es una intelectual dulce que tiene mucho cariño por su hijo y que incluso parece comprender su extraña y simbólica decisión. Por otro lado, el ambiente, que fomenta el continuo extrañamiento, bascula entre el costumbrismo familiar de *I pugni in tasca* (en la primera parte), y determinados aires de fantasía (en la segunda parte) que remiten a los territorios de *La visione del sabba*. El protagonista pasa por una serie de estados más o menos oníricos o simbólicos (a veces más surrealistas que metafóricos) que resultan un

tanto herméticos: la cena junto a la lumbre con tres viejas matronas que le aconsejan; o la visita a un jardinero trasunto de Simón del desierto que se recorta su propia barba con unas tijeras de podar tumbado en el suelo. [Ver **Figura 1**].

FIGURA 1:



La relación del protagonista (Thierry Blanc) con su madre (Bibi Andersson) es más plácida que en otros films del autor, al igual que con su novia (Simona Cavallari), que acepta normalmente su decisión de no comunicarse oralmente. La segunda parte del film desarrolla una galería de situaciones episódicas oníricas más o menos herméticas.

La fascinación que ejerce en el director la actitud del personaje, como forma extrema de alejarse de una realidad hostil, se encadena con otro recurso típico de su cine: el aspecto metacinematográfico. En este sentido, la trama paralela al discurrir del impresionista retrato familiar —curtido por la brillante fotografía del operador habitual de Angelopoulos, Yorgos Arvanitis—, se completa con la presencia de un personaje secundario que es director teatral (Michael Seyfried). Un evidente alter ego de Bellocchio que se queda prendado de la historia de Massimo, y decide preparar un texto biográfico para que el joven actor (que recordemos que solo habla cuando interpreta) pueda expresar su propia historia sobre el escenario.

Cuando el film lleva más de una hora de metraje, es precisamente este personaje –el director teatral– el que parece expresar la idea simbólica contenida en el film; le indica a una de las actrices que interprete en la frontera entre realidad y sueño, y le explica a Massimo que su personaje debe matar a su madre, abandonar a su padre y separarse de su hermano. A partir de este momento, que marca el límite entre la primera y la segunda parte del film, se inicia el etéreo viaje de Massimo en motocicleta (acompañado de su novia, tras rechazar a su cuñada) por una serie de paisajes concretos (Creta, el Peloponeso, Lombardía) que adquieren, sin embargo, la apariencia de espacios del subconsciente, entre las que destaca su épico recorrido por el teatro de Epidauro en dónde la sublimación espiritual de Massimo (entre su yo real y su yo actor) parece imbuir también al personaje femenino (Simona Cavallari) que deja de hablar puntualmente. La oposición entre belleza y fealdad, aislamiento y realidad, se propone a través de la escena subsiguiente, también metafórica (transparentemente metafórica), en la que la pareja llega a un pequeño pueblo habitado por seres deformes y lisiados que terminan lanzándoles piedras. Cuando se quedan solos en el pueblo abandonado, la música operística y atonal de Carlo Crivelli sustituye el sonido de las palabras, para expresar el sentimiento de desorientación dramática de los personajes.

Massimo y su novia se hacen a la mar en un velero, y su viaje onírico de iniciación se convierte ya totalmente en la transposición subconsciente de la odisea homérica. En definitiva, Bellocchio plasma en diferentes niveles de lectura la historia que el padre (Roberto Herlitzka) les contaba a sus alumnos universitarios al comienzo. El viaje de liberación del hijo es su odisea interior y, al mismo tiempo, la ilustración visual del texto propuesto por el director teatral de la narración: la historia de la separación del hijo con respecto de su familia para buscarse a sí mismo.

El hermetismo simbólico de estos episodios estancos va haciéndose progresivo. Massimo llega con su novia a un enclave en ruinas (Creta) en dónde encuentra a su padre. La escena en se produce el reencuentro procura una de las ideas más interesantes de la obra: los diálogos del padre no se escuchan; el espectador le ve mover los labios, pero no le oye. De este modo, la separación entre la realidad costumbrista del inicio y el aislamiento onírico del protagonista en el desarrollo, se introduce de un modo concreto en la diégesis del film. Tras el reencuentro, Massimo y su novia acuden a cenar junto al padre, al hermano, y a la cuñada bajo una tienda de campaña. Un baile extraño entre el padre y la novia de Massimo es interrumpido por un terremoto. Bellocchio lo filma de modo explícito: polvo, ruinas cayéndose, personajes desorientados, etc. A continuación,

Massimo se halla solo en una especie de gruta oyendo los ecos de la voz de su madre. Al salir, lo que parecen ser las ruinas dejadas por el terremoto –un montón de piedras apiladas– rodean a los personajes. La madre (Bibi Andersson) repite de nuevo algunas frases de amor hacia su hijo y se tumba en suelo adquiriendo la apariencia de una muerta. La cámara se aleja ampliamente hasta mostrar el escenario completo: la madre caída frente a las figuras quietas del resto de los familiares. Bellocchio concluye su film proponiendo una vez más la muerte de la madre como motivo necesario para la liberación del hijo. En este caso, la crueldad es más profunda porque el personaje de la madre era el más dulce y el más comprensivo hacia Massimo. [Ver **Figura 2**].

FIGURA 2:



El director sublima en este film su apuesta por tratar de filmar el subconsciente. La idea recogida en toda su obra de los ochenta con más o menos intensidad aumenta especialmente en sus dos obras anteriores co-escritas por Fagioli, *La visione del sabba* y *La condena*, pero alcanza aquí su cénit. El recorrido del film, que parte de lo concreto y lo metalingüístico a partir del juego teatral propuesto, deriva hacia una galería cerrada de episodios surreales. Lo que se extrae en la conclusión, no obstante, supone el eterno retorno del cineasta al campo de la destrucción de la institución familiar, provocada en este caso incluso a través de la inclusión de un terremoto. La víctima final es la madre y los restos materiales de la institución (de la realidad, en definitiva) se hacen bien visibles en ese último plano.

12. REGRESO MINIMALISTA A LA POLÍTICA:

Sogni infranti – Ragionamenti e deliri (1995)

En 1995, Bellocchio vuelve a colaborar con Daniela Ceselli (ayudante de dirección de *Il sogno della farfalla* y futura guionista de *Buenos días, noche*) en un pequeño proyecto para RAI televisión, de un alcance estético limitado, pero de una significación fundamental para comprender la progresión de su pensamiento político desde el lejano mayo del 68. Así mismo, la obra constituye un puntal fundamental, como prólogo documental, para la existencia del citado film *Buenos días, noche* (2003)⁵⁰⁵. “La importancia de *Sogni infranti* no reside en el valor estético de la obra, realizada sin ambiciones en ese sentido y en el corsé de la fórmula televisiva de encuesta breve, sino en la función de estudio asumido retrospectivamente”⁵⁰⁶.

El contenido de *Sogni infranti – Ragionamenti e deliri* (que se traduciría como “Sueños rotos – Razonamientos y delirios”) se limita a cuatro entrevistas intercaladas con imágenes de archivo, relativas a los años de la tensión entre finales de los sesenta y principios de los ochenta. Al principio la idea era ampliar la encuesta a la juventud, para indagar en sus ideas sobre los mitos políticos pasados, pero Bellocchio prefirió centrarse

⁵⁰⁵ “*Sogni infranti* se articula como el borrador de investigación y documentación para un film futuro, material preparatorio de un retorno creativo que permitirá resolver el oxímoron de *Buenos días, noche*”. BUFFONI, L. (2005), *op. cit.*, p. 122.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 122.

en el tema del terrorismo y abandonó esa posibilidad⁵⁰⁷. El primer entrevistado es Vittorio Foà, político y escritor, exponente de la izquierda independiente italiana que a lo largo de los años militó en diferentes organizaciones democráticas (desde escisiones del PSI hasta el propio PCI, bajo cuyas siglas ocupó un escaño de senador a partir de 1987). El segundo entrevistado es Aldo Brandirali, ex-secretario de la organización radical y juvenil nacida en octubre del 68, Union dei Comunisti Italiani marxisti-leninisti, a la que perteneció Marco Bellocchio. El viraje ideológico y el descubrimiento de la fe llevó a Brandirali a abrazar en los ochenta los postulados de Comunión y Liberación y a terminar integrado en la Democracia Cristiana, resultando asesor más tarde de Forza Italia, partido englobado en la coalición Il Popolo della Libertà de Silvio Berlusconi. Finalmente los otros dos entrevistados, son dos ex-miembros de las Brigadas Rojas: Enrico Fenzi, profesor de literatura ya excarcelado, y Massimo Gidoni, psiquiatra en régimen de semi-libertad.

Las entrevistas compuestas por primeros planos fijos se centran exclusivamente en los testimonios, más reflexivos en el caso de los políticos, y más enriquecedores, por la experiencia relatada, en el de los ex-terroristas. La finalidad de los encuestadores (Bellocchio y Ceselli, de quiénes ocasionalmente oímos la voz) es averiguar el origen último del fenómeno terrorista en Italia, y de paso constatar el efecto del paso del tiempo sobre los ideales revolucionarios sesentayochistas. Bellocchio retorna a la esfera política después de un intervalo de casi quince años –aproximadamente desde finales de los setenta– sin abordar directamente la cuestión, más allá de algunas anotaciones puntuales en sus films de los ochenta sobre la locura.

La sensación que produce este ejercicio es el de un exorcismo sobre sus propios fantasmas. “(...) *debo reconocer una culpa o un ‘delito’, que ha sido la anulación mental, de no haber refutado aquella realidad delirante en el momento en que la había descubierto, de no haberla denunciado por miedo a huir de ella. Por eso la catástrofe del comunismo hacia toda una generación o a muchos de una generación llegó sin que esta generación lo hubiera determinado*”⁵⁰⁸. Como muestra esta declaración del director, más allá de los testimonios de sus interlocutores, el mismo Bellocchio –con los amplios matices de su singularidad ideológica y creativa– ha efectuado el mismo trayecto político desde una izquierda de cariz revolucionario (en concreto la organización aludida), embriagada de los aires que venían del este, filtrados por la

⁵⁰⁷ MEREGHETTI, P., “Buongiorno, notte”, en APRÀ, A. (Ed.) (2005), op. cit., p. 219.

⁵⁰⁸ BELLOCCHIO, M., “Ho delirato anch’io fu delitto?”, *La Repubblica*, 9 de noviembre de 1995, p. 41

ilusión que generaron en la juventud los sucesos del 68. La propia inclusión de algunas secuencias de uno de sus films militantes –*Viva il primo maggio rosso e proletario* (1969), que recoge las manifestaciones obreras en Milán en la fecha aludida–, aunque sea bajo la firma anónima que supone el rótulo de “film colectivo” que se observa en la pantalla, es la prueba máxima de que en realidad el proyecto de *Sogni infranti* tiene algo de autorreflexión o de entrevista especular⁵⁰⁹. El mismo Bellocchio fue uno de aquellos jóvenes de aspiraciones revolucionarias, matizadamente hipnotizado por su contexto político, y progresivamente desencantado a partir de los hechos posteriores.

Este pequeño video documental supone un compendio de sus preocupaciones políticas en un sentido personal y cinematográfico. Toda la obra política de Bellocchio se halla en cierto modo presente, reinterpretada en un sentido diferente, con un cierto halo de melancolía que no es ni rechazo ni orgullo, sino una búsqueda de significados; un planteamiento de preguntas. Dice Bellocchio en un artículo suyo de *La Repubblica*: “*Del terrorismo en Italia se ha hablado tanto. La razón de escribir, junto a Daniela Ceselli, y dirigir Sogni infranti, ragionamenti e deliri es tal vez que quería hablar también, no solo observar, juzgar o irritarme como espectador, sino estar en el campo de juego. Porque de alguna manera he estado allí, he sido un ‘revolucionario’ aunque sí, ‘nunca he hecho daño a nadie’*”⁵¹⁰.

FIGURA 1:



Desde los mismos créditos, que muestran diferentes escenas de luchas obreras y manifestaciones, [Ver **Figura 1**], bajo la interpretación distorsionada de “La Internacional”, se pueden encontrar raíces de *China está cerca* (1967), su episodio de *Amore e rabbia* (1969), de *Noticia de una violación en primera página* (1972) o de su ya citado cine militante (1969), inserto expresamente en el documental. No obstante,

⁵⁰⁹ Según Buffoni, el film en su conjunto propone “*el definitivo abatimiento de la utopía en la que el mismo Bellocchio, como Aldo Brandirali, se reconocía inicialmente (lo declara proponiendo valientemente embarazosos extractos de sus films propagandísticos)*”. BUFFONI, L. (2005), *op. cit.*, p. 122.

⁵¹⁰ BELLOCCHIO, M. (1995), *op. cit.*, p. 41.

debe tenerse en cuenta que incluso en aquellos momentos contemporáneos a la acción, opuestos a la mirada histórica de reinterpretación, la perspectiva de Bellocchio siempre fue crítica y vitriólica, a veces sutilmente y otras de modo transparente, con la propia izquierda en la que se podía sentir integrado.

Del mismo modo, ya en los primeros testimonios de Vittorio Foà, abstrayendo que su finalidad concreta es analizar el origen del terrorismo, encontramos un análisis de la decadencia de los valores revolucionarios que se ajusta a otros periodos posteriores del cine *bellocchiano*. Piénsese, por ejemplo, en sus personajes marginales, juguetes rotos de esa época, interpretados por Michele Placido y Lou Castel en *Salto en el vacío* (1980) y *Gli occhi, la bocca* (1982), respectivamente; unos caracteres, que dejando al margen su filiación exacta, comparten los mismos “sueños rotos, razonamientos y delirios” que los ex-terroristas reales entrevistados en el video. Del mismo modo que un personaje secundario de *El diablo en el cuerpo* (1986) – concretamente el marido de la protagonista– condensa anticipadamente las características de varios de los entrevistados, al ser un ex-brigadista encarcelado que se ha convertido a la fe católica⁵¹¹.

En cualquier caso, el núcleo fundamental del proyecto lo constituye la valoración por los diferentes intervinientes del caso Moro, por lo que, como se apuntaba, el film se constituye en una especie de investigación preliminar sobre la posterior obra cumbre de Bellocchio centrada en ese mismo episodio. Dicha investigación se interesa por el origen estructural de las Brigadas Rojas, que en palabras de Vittorio Foà nacen de la “*frustración de determinados grupos pequeños que entendieron la revolución no como un cambio, sino como una toma del poder del estado (...). Los terroristas se querían asir a un viejo modelo revolucionario que estaba siendo superado por la realidad (...). [Un síntoma era el uso del] viejo lenguaje comunista extremo cuando ya incluso los viejos comunistas lo habían abandonado*”⁵¹².

Muchas de estas reflexiones se encuentran en la sustancia de la construcción de los diálogos y del debate interno de los personajes de *Buenos días, noche*; como por ejemplo es el caso de la constante equiparación entre dogma ideológico y fe religiosa,

⁵¹¹ Este último apunte en referencia a Aldo Brandirali, cuya trayectoria se ha referido, y que efectuó un salto ideológico y espiritual de la misma envergadura, no exenta de suscitar cierta perplejidad. Una explicación que Bellocchio irónicamente redirige a la influencia del cristianismo y de sus postulados del perdón en el contexto de la reconciliación entre verdugos y víctimas en el periodo del post-terrorismo, en su entrevista española con motivo del estreno de *El diablo en el cuerpo*. Marco Bellocchio a Vicente Sanchís, en SANCHÍS, V. (1987), *op. cit.*, pp. 64-65.

⁵¹² Vittorio Foà en el testimonio del film.

que más allá de la conexión evidente con la transformación política de un personaje real como Aldo Brandirali, es aludida por uno de los terroristas de este documental en referencia precisamente a su modo –y a la forma genérica– de entender la militancia en las Brigadas Rojas: *“En aquel momento, se tenía la sensación de que el sistema institucional era un castillo de naipes (...). Es una forma de fe en una realidad. La historia se sacraliza y se decide a dónde debe dirigirse. Es una forma secularizada de religión”*⁵¹³.

De la misma manera que se analiza, en base exclusivamente a los testimonios, el origen y el sustrato ideológico de esa forma de terrorismo, la mayor parte de los implicados (Fenzi y Gidoni concretamente) citan el secuestro de Moro como un punto de inflexión en el declive del grupo terrorista. Muchas de las imágenes de archivo empleadas –las escenas del atentado, el mitin de Enrico Berlinguer, líder del PCI, rechazando el terrorismo, la petición del papa Pablo VI–, fueron luego integradas directamente en la diégesis del relato ficcionado sobre el suceso.

FIGURA 2:



Imágenes de archivo incluidas en el documental: el “proceso proletario” al brigadista Pesci, asesinado; el atentado contra Moro; el mitin del PCI y el discurso de Berlinguer; el papa Pablo VI y el descubrimiento del cadáver de Moro.

Del mismo modo que algunos otros archivos presentes, como el terrible video del “proceso popular” en su zulo al “traidor” Roberto Pesci⁵¹⁴, o la transcripción y grabación sonora de la llamada telefónica que anunció la muerte de Moro y el paradero

⁵¹³ Enrico Fenzi en el testimonio del film.

⁵¹⁴ Roberto Pesci fue un miembro de las Brigadas Rojas acusado de traición por sus compañeros y sometido por los mismos a un “juicio sumarísimo”. En las imágenes puede verse como es condenado a muerte y como acepta su culpa. Una realidad comentada por otros de los ex-brigadistas, Enrico Fenzi, que explica que en su forma de razonar la “comprensión” de la falta y la asunción de la pena era algo habitual.

del cadáver, sirvieron de manera efectiva en la construcción atmosférica y espiritual del caso. [Ver **Figura 2**].

Tras relatarse el arresto de los protagonistas del documental como expresión de la pérdida de poder por parte de las Brigadas Rojas (precisamente a raíz del desenlace del caso Moro), Bellocchio hace hincapié en otro de sus temas predilectos, aprovechando la condición de psiquiatra de uno de los ex-terroristas. El mismo Bellocchio le pregunta por la relación entre la actividad terrorista y la resolución para matar a un hombre y la locura. Massimo Gidoni explica que puede encontrarse un componente asocial exclusivamente psicológico en el proceder de un terrorista, siendo su causa ideológica una simple justificación que da cobertura a sus peores instintos. No obstante, no se muestra de acuerdo con Bellocchio en su insistencia sobre el tema, manifestando que no es necesario estar desequilibrado para cometer un asesinato, basta con creerse en posesión de un motivo justo para hacerlo.

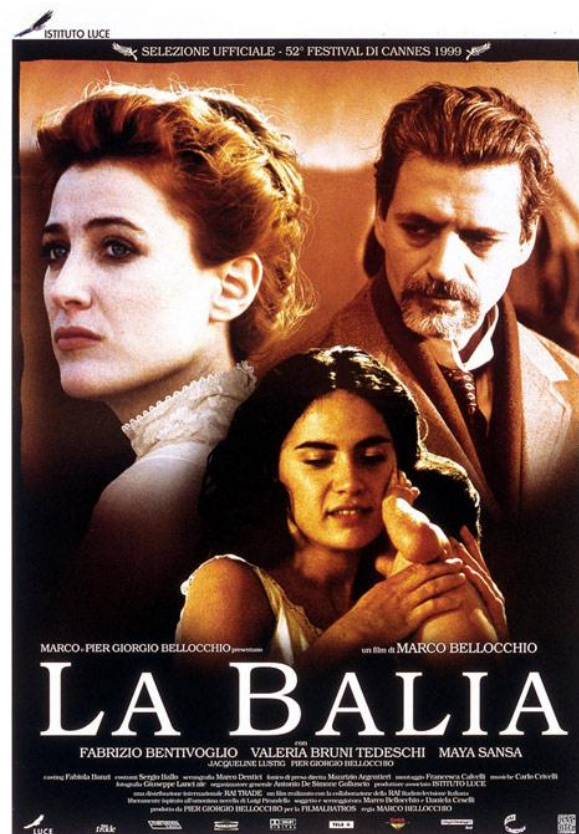
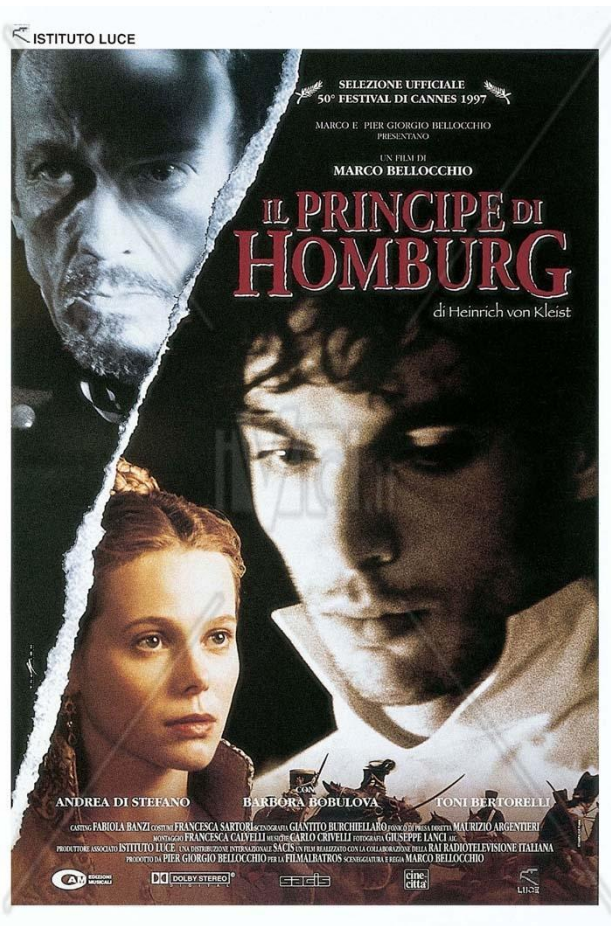
La inclusión de las imágenes autorreferenciales de su film militante –una constante en la obra *bellocchiana*–, prácticamente cierra el documento, convirtiendo la reflexión en una especie de pensamiento circular. Bellocchio las plantea como una cierta herencia, de la que reniega en parte, pero no el todo, pues ahí están. Las preguntas sobre ese pasado y sobre la propia reconversión de la izquierda resuenan como anacronismos en el contexto de la Italia de 1995; casi como un estadio pasado a medias vergonzante y a medias mítico, del que el autor intenta extraer algunas respuestas. Quizá la que más se ajusta a su trayectoria ideológica, abstrayendo las referencias concretas a las Brigadas Rojas, es la que le da el pensador más lucido y solvente de todos los entrevistados, Vittorio Foà: *“Se estaba disolviendo el ideal comunista y un grupo de personas pretendían mantenerlo en pie de forma exaltada (...). La izquierda oficial e institucional tampoco se renovó de acuerdo con la realidad, lo que produjo una sensación de bloqueo que agravo la posición de los terroristas (...). El Partido Comunista rechazó el terrorismo pero no ofreció una alternativa para aliviar la frustración que lo provocó”*⁵¹⁵.

Foà exprime su razonamiento en referencia a las simpatías que suscitaron las Brigadas Rojas en algunos sectores descontentos de la izquierda italiana; pero en el sentido de nuestro razonamiento, lo interesante es la reflexión referida al desencanto que produjo la izquierda institucional. Ahí es dónde puede hallarse en cierto modo, el

⁵¹⁵ Vittorio Foà en el testimonio del film.

devenir posterior de la ideología subyacente en el cine de Bellocchio; en una actitud crítica desencantada por un lado del ideal utópico del 68 y por otro de la acción diaria de la izquierda parlamentaria; una posición que madura con el tiempo, pero que esta ya absolutamente presente en el discurso político directo de *China está cerca* (1967), o indirectamente en el anarquismo *buñueliano* de *Las manos en los bolsillos* (1965). A este respecto dice Bellocchio, ya en 1987, “*Hoy todos los partidos políticos, desde la Democracia Cristiana, al PCI, pasando por el PSI, practican la misma política administrativa: se limitan a ser meros negociadores del capitalismo ya instaurado en la sociedad italiana. Los partidos administran el llamado bienestar de la sociedad de consumo. Ninguno plantea un cambio radical de las estructuras sociales y económicas. Y además se está produciendo un proceso irreversible de universalización que tiende a suprimir todo tipo de diferencias culturales*”⁵¹⁶.

⁵¹⁶ Marco Bellocchio a Vicente Sanchís, en SANCHÍS, V. (1987), *op. cit.*, p. 64.



13. LA MIRADA A LA HISTORIA:

Los dos siguientes largometrajes de Marco Bellocchio *El príncipe de Homburg* (*Il principe di Homburg*, 1997) y *La balia* (*id.*, 1999) vuelven a desconcertar por el giro temático y estilístico que proponen. Se trata de adaptaciones de las obras de Heinrich von Kleist y de Luigi Pirandello respectivamente. Su aire es más académico que nunca y como apunta Jean Gili en *Positif*, el cineasta “*confirma una evolución neta hacia un cine de factura más clásica. Un cine más maduro que se apoya en obras preexistentes para encontrar su dinámica*”⁵¹⁷, retornando a los planteamientos de sus adaptaciones previas, *Il gabbiano* (1977), sobre Chejov, y *Enrico IV* (1984), también sobre Pirandello. Ambos films fueron presentados en el Festival de Cannes en la sección oficial a concurso sin obtener mayor atención.

En estos años, Bellocchio realiza también otros trabajos menores, tanto para cine, en forma de cortometraje, como para televisión. El más destacable es una realización para este último medio, producida en 1998, en colaboración con Francesca Calvelli, su montadora habitual, compañera sentimental y madre de su hija Elena Bellocchio. Se trata del capítulo *La religione della storia* para la serie de televisión documental “Alfabeto italiano”, un programa emitido en el tercer canal de la RAI, de programación cultural y minoritaria. El documental es un compendio de imágenes de

⁵¹⁷ GILI, J. A., “La Nourrice. La peur de l’inconnu”, en *Positif*, octubre 1999, n. 464, p. 172.

archivo que muestra el poder de la religión en los últimos cincuenta años para acallar conatos de revuelta popular⁵¹⁸. La experiencia forma parte de una breve iniciativa televisiva, producida por la radiotelevisión pública italiana, y emitida en los años 1998-1999, centrada en pequeños reportajes de 50 minutos sobre cuestiones sociales, políticas y culturales, abordadas con un espíritu crítico y bastante personal. Otros directores importantes, como Marco Tullio Giordana, Silvano Agosti, Gianni Amelio o Giuseppe Bertolucci realizaron algunos capítulos. El trabajo confirma, junto con *Sogni infranti*, el inicio de una etapa de reflexión histórico-política que tendrá su exponente cumbre en *Buenos días, noche* (2003).

Entre sus trabajos de ficción, Bellocchio se muestra especialmente fructífero en el campo del corto y del experimental. En 1997, rueda *Elena*, dedicada a su hija pequeña, y que en realidad es la primera pieza de su película *Sorelle Mai*, definitivamente terminada en 2010. El corto se estrena en el Festival de Locarno de 1997, en el que Bellocchio ejerce como presidente del jurado, cerrando el círculo treinta años después de que ese certamen fuese el primero que proyectó su ópera prima.

Bellocchio filma además los cortometrajes *Un filo de passione* (1999) y *Nina* (1999), este adaptando de nuevo a Chejov. La mayor parte de estas iniciativas nacen en el marco de un taller de cine con jóvenes denominado Fare Cinema, celebrado en Bobbio (pueblo natal del realizador), y creado en 1997 por iniciativa del municipio. El director compone en este contexto diversos trabajos, como la recreación –de nuevo–, de *La gaviota* de Chejov, limitándose a su primer acto –*Il gabbiano, atto I, scena II*, 1997–, el corto *El maestro di coro* (2001), o la obra que mayor proyección ha tenido dentro de este grupo, el corto *L'affresco* (2000) –traducible como “El fresco”–, que pudo verse en el Festival de Turín en el año 2000. En él, el director cuenta la historia de un joven encerrado en un monasterio que bruscamente entra en trance y comienza a hablar con la naturaleza y a cantar góspel. Para la composición musical, Bellocchio recurrió al popular músico italiano contemporáneo Enrico Pesce.

⁵¹⁸ Información extraída de la ficha de programación del ciclo de Marco Bellocchio en la Filmoteca Valenciana (IVAC) en su página web.
http://ivac.gva.es/la-filmoteca/programacion/ficha-pelicula/pelicula_10466/la-religione-della-storia
Consultada el 10/2/2013.

El príncipe de Homburg (Il principe di Homburg, 1997).

El aspecto más llamativo de la adaptación un tanto académica (el proyecto original y abandonado del cineasta era filmar toda la obra en plano-secuencia⁵¹⁹), que Bellocchio lleva a cabo de la tragedia cuasi *shakesperiana* de Heinrich von Kleist, inserta en pleno romanticismo alemán, es el modo de trasladarla sutilmente a su universo personal, a partir de la importancia del sueño como elemento fundamental sobre el que se sustenta su trama.

Sinopsis del film o desarrollo de la obra de Kleist, en cinco actos:

El príncipe de Homburg se ambienta durante la Guerra de los Treinta Años, que se desarrolló en la Europa central a comienzos del siglo XVII, en el marco de una batalla entre el ejército prusiano y el ejército sueco. El príncipe Arthur Friedrich von Homburg (Andrea Di Stefano) es un joven oficial al servicio del Gran Elector de Brandemburgo, Federico Guillermo I (Toni Bertorelli), que acaba de regresar de una larga campaña. En su estado de cansancio y seminconsciencia, Homburg pasea por la noche por los jardines del palacio en estado de sonambulismo ante la atenta mirada de los señores y los criados que no le despiertan.

El Gran Elector aprovecha el estado del príncipe para gastarle una especie de broma, al aprovechar su azoramiento para comprometerle con su sobrina, Natalia (Barbora Boubulova), de quién le hace entrega un guante. Al despertar, el príncipe se encuentra con el guante sin saber de dónde proviene. Su estado de confusión entre sueño y realidad, le lleva a no enterarse de los planes para la batalla que se prepara. Durante el desarrollo de esta batalla, el príncipe incumple las órdenes de esperar con las tropas, y decide atacar, logrando la victoria.

Este hecho desencadena el proceso “político y filosófico” del film, ya que pese a haber ganado en el campo de batalla, la desobediencia de las órdenes en tiempo de

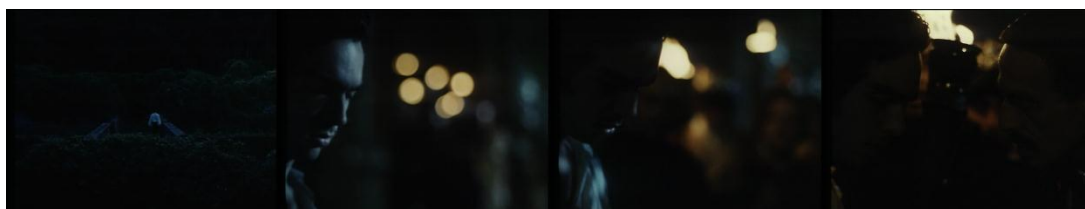
⁵¹⁹ BRUNI, D., “*Il principe di Homburg*”, en APRÀ, A. (2005), *op. cit.*, p. 207.

guerra, es causa directa de ejecución sumaria. El príncipe Homburg inicialmente cree que se trata de una prueba y piensa que será perdonado, pero se convence de lo contrario cuando ve la sentencia de muerte firmada por el Elector, y asiste a la excavación de la que será su propia tumba. Homburg, que primero suplica por su vida, asume después su destino en base a su formación como militar y se prepara para cumplir la sentencia, entrando en una especie de austero éxtasis, y abandonando las preocupaciones materiales.

La reacción del Elector a esta actitud, a la que se suma la insistencia de la princesa Natalia por lograr el perdón para su amado, le lleva a considerar la anulación de la sentencia bajo una condición. Si el príncipe declara que cree en lo injusto de la pena, esta le será perdonada. Pero el príncipe no lo hace, asume su culpa y se dispone a la ejecución. No obstante en ese momento, Homburg vuelve a encontrarse en los jardines del palacio. Parece que todo ha sido un sueño. “¿Era un sueño?”. “Era un sueño, ¿Qué, si no?”⁵²⁰; con estas frases concluyen la obra de Kleist y el film de Bellocchio.

Las relaciones entre la historia del príncipe Homburg y el universo de Bellocchio:

FIGURA 1:



Bellocchio se introduce en la narración de la historia de una forma muy personal, focalizándola en la figura del protagonista del mismo modo que haría más adelante con el personaje de Chiara en *Buenos días, noche*. El método visual consiste en utilizar diferentes niveles de desenfoque entre el primer término —en dónde se halla el personaje nítidamente encuadrado—, y el segundo término, que se enfoca o desenfoca según el sentido de lo que ocurre. Es una fórmula de puesta en escena que actúa como la metáfora de la percepción confusa del protagonista, siempre lidiando entre sueño y

⁵²⁰ M. BELLOCCHIO, *Il principe di Homburg*, Italia, Filmalbatros-Istituto Luce-RAI, 1997.

realidad de un modo indiferenciado. Esta elección se expresa, por ejemplo, en la escena nocturna en que el príncipe sonámbulo (Andrea Di Stefano) pasea por el jardín, justo en el momento en que el coro de personajes con antorchas hace su aparición. . [Figura 1].

Partiendo del original de Kleist, subyugado en sus propias obsesiones, Bellocchio convierte la peripecia del príncipe en un significativo sueño que revela la división entre los deseos íntimos y los hechos concretos que afectan a la vida del personaje –como ocurrirá también en *Buenos días, noche*–. Parte inicialmente de una estructura no lineal, que hace aún más complejo el sueño del príncipe, cómo apunta David Bruni⁵²¹, puesto que el recuerdo de su sonambulismo –al poco de comenzar el film–, se expresa a través de un *flashback* que se inicia desde su propio despertar. Del mismo modo que al final de la obra, la plasmación visual del ambiguo despertar a la realidad –o de la representación real que se ha efectuado–, se produce de forma mimética al inicio. La incertidumbre sobre lo que es soñado y lo que es real bascula de forma en que todo puede obedecer a la fantasía, o en que, simplemente, es el desenlace lo que se convierte en la imaginación surrealista del condenado a muerte.

La distancia entre sueño y realidad hace surgir el sentimiento de frustración típico de los personajes *bellocchianos* cuando sus ideales chocan contra su entorno dominado por la tradición, la hipocresía o la disciplina. Pero además, acerca al individuo sobre el que se focaliza la acción al mundo de locura. Así sucede cuando en medio de su estado hipnótico, el príncipe cree que Natalia (Barbora Boubulova) es su esposa y todos los presentes le toman por un demente, o en varias ocasiones más a lo largo del relato, bien porque parece abstraído en sus pensamientos, o porque decide atacar contraviniendo las órdenes.

Evidentemente en el film, se halla también el discurso contrario a las rígidas normas de las ordenanzas militares –ya presente en *Marcha triunfal*–. Lo que cuenta no es ganar o perder la batalla sino cumplir las órdenes. Ante esa lógica irracional, el príncipe exclama “¿Sueño o estoy despierto?”⁵²², devolviendo el discurso –o manteniéndolo– al tema fundamental de la obra de Kleist y del film de Bellocchio que la sublima. A esta idea se suma la cuestión, ya pasada de moda, del mantenimiento o la transgresión del honor, que aquí se convierte de nuevo en un discurso sobre la coherencia frente a la presión social en uno u otro sentido. “Vuestra palabra también es

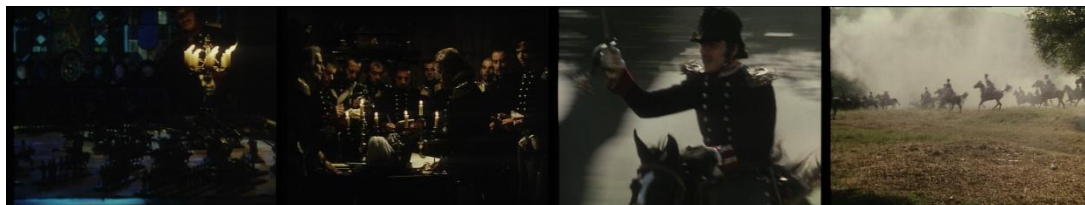
⁵²¹ “(...) Esta primera escena, ya misterioso en el texto teatral, se muestra todavía más indescifrable porque es filtrada a través de la subjetividad del protagonista”. BRUNI, D. (2005), *op. cit.*, p. 207.

⁵²² M. BELLOCCHIO (1997), *op. cit.*

una cadena”; “*Una cadena que le sigue paso a paso*”⁵²³, repiten detrás de él el guardia y su colega Heinrich (Fabio Camilli) respectivamente, cuando Homburg se entera de que es libre para deambular por fuera del calabozo.

Dentro de estos perímetros convencionales, las guerras adquieren en la narración el aspecto de un juego de salón, subrayado por las maquetas con las que los mandos preparan sus estrategias; del mismo modo que la visión de las batallas es limpia y dinámica, casi deportiva, como la extensión del ejercicio de salón al aire libre, de galantes soldados emperifollados, trotando entre el polvo, bajo las notas de la banda sonora sinfónica de Carlo Crivelli. [Ver **Figura 2**].

FIGURA 2:



El príncipe de Homburg comparte además con *Buenos días, noche* –de un modo más evidente y transparente en el primer film, que se halla originalmente inscrito en esa tradición teatral–, la huella de la tragedia. La premonición como símbolo psicológico u onírico del desastre, en base a esa querencia por los mundos vagos, poblados de fantasmas (como el de Aldo Moro), o de mundos ficticios inseparables de lo concreto. De hecho, Bellocchio relaciona ese aspecto concreto con la tragedia griega cuando habla de *Buenos días, noche* y de Aldo Moro, y puede lógicamente, aplicarse a este film: “*Es el caso claro de la tragedia de Orestes. A Orestes, los fantasmas de Clitemenestra y Egisto le acompañan y le persiguen. Es algo que comprenden ya Eurípides y Sófocles. Todo está ya en la tragedia griega...*”⁵²⁴.

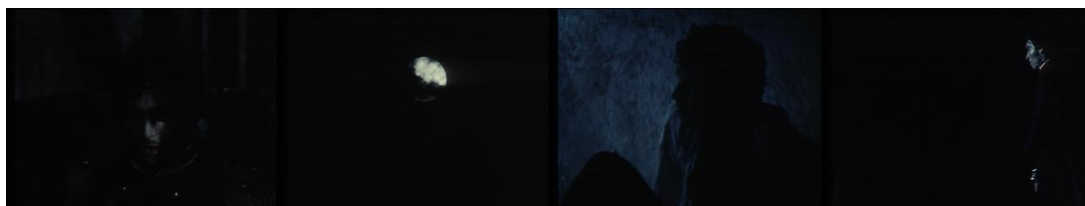
Los ambientes oníricos reflejan antes que nada el inconsciente del protagonista. Una idea que queda apuntada visualmente por la insistencia en integrar al personaje en espacios vacíos y oscuros: manteniendo la dicotomía entre su rostro enfocado y el fondo borroso; mostrando ese mismo rostro avanzando hacia las sombras; observando la fosa que debe acoger su cadáver; en los planos recurrentes de la luna; o en la austera puesta

⁵²³ M. BELLOCCHIO (1997), *op. cit.*

⁵²⁴ Marco Bellocchio al autor, en Madrid, el 22 de noviembre de 2013. Entrevista publicada en JIMENO, R., “Entrevista con Marco Bellocchio”, *Miradas de Cine*, enero 2014, nº 142.

en escena de los diálogos. [Ver **Figura 3**]. En definitiva, Bellocchio lleva a cabo en *El príncipe de Homburg* su enésimo ensayo de la representación del subconsciente. Un planteamiento que mantiene la constante ideológica del autor, envuelta en sus cavilaciones existenciales, y en dónde lo político o lo social, solo pueden hallarse en el fondo de una metáfora profunda.

FIGURA 3:



No obstante, como apunta Paolo Mereghetti —que relaciona el trayecto ideológico-filmográfico de *Sogni infranti* a *Buenos días, noche* haciendo una parada en *El príncipe de Homburg*—, la idea de la oposición a la disciplina y a la autoridad no solo reflejan una crítica genérica contra el fascismo o el militarismo, sino que se constituyen en la metáfora de la liberación política de Bellocchio frente a sus dogmas (marxistas) pasados. “*La ira romántica del héroe que sigue el dictado de la pasión y de la libertad y los límites del poder que deben hacer respetar el principio de autoridad pueden ser leídos como el encuentro entre la fragilidad de la política y la fuerza rompedora de la imaginación psicológica y de la poética visionaria*”⁵²⁵.

⁵²⁵ MEREGHETTI, P. (2005), *op. cit.*, p. 219.

La balia (id., 1999).

La balia –que puede traducirse como “La nodriza”–, está basada en un cuento corto homónimo de Luigi Pirandello de 1903 publicado en 1929, constituyendo, tras *Enrico IV*, y el cortometraje *L'uomo dal fiore in bocca* (1992), la tercera obra de este autor adaptada por el director. Bellocchio escribió el guión en compañía de Daniela Ceselli, colaboradora asidua del director en la última etapa de su filmografía, como se ha podido ir viendo. El film está protagonizado por Maya Sansa, Fabrizio Bentivoglio, Valeria Bruni-Tedeschi –también realizadora–, Jacqueline Lustig, Pier Giorgio Bellocchio y Gisella Burinato (hijo y ex-mujer del director, respectivamente). Michele Placido –actor clave en la filmografía del director–, lleva a cabo una breve aparición especial. El film se estrenó en mayo de 1999 en el Festival de Cannes y pocos días después en Italia. La película se estrenó comercialmente en España –por espacio de una semana– un año después. Entre los reconocimientos obtenidos, la mayoría dedicados a la labor de ambientación del film, destaca el Globo de oro italianos a la mejor actriz revelación para Maya Sansa, protagonista posterior de *Buenos días, noche*, que se dio a conocer con este film.

Sinopsis:

Cuando Vittoria (Valeria Bruni-Tedeschi), la esposa del director de un manicomio, el profesor Mori (Fabrizio Bentivoglio), da a luz a un niño, no puede evitar sentir un rechazo inmediato por él. El profesor busca una *balia* –una niñera– para el bebé, seleccionando a Annetta (Maya Sansa), una joven que también acaba de parir, esposa de un revolucionario encarcelado. La chica se hace rápidamente con el bebé, provocando los celos de la madre que entra en crisis y decide abandonar la casa. Por su parte, el profesor se siente fascinado por la naturalidad y belleza con que Annetta cuida de su hijo. A pesar de que constituye una prohibición que condiciona su empleo, Annetta acude también a amamantar a su propio hijo. A pesar de que el profesor lo

descubre, le pide que vuelva. Ella accede, pero el niño ya está criado. La *balia* se marcha, y la madre verdadera retorna a la casa.

Sobre la película:

La balia adquiere un aire operístico desde su mismo inicio, apuntado por la música que suena durante los títulos de crédito. Su primera imagen remite a una puesta en escena teatralizada mimética a la de *El príncipe de Homburg*: el paciente loco (Michele Placido) –una vez más el tema de la locura– espera al doctor dando la espalda a la cámara mientras mira hacia el amplio jardín, encuadrado por la puerta de la terraza, en un planteamiento que evidencia la raíz teatral de la representación, como en el caso del otro film citado. El protagonista, el profesor Mori (Fabrizio Bentivoglio), padre del niño que va a nacer, es psiquiatra, hecho que da pie a que el autor regrese, en efecto, sobre su tema predilecto.

El film plantea una dicotomía paralela entre la esposa (Valeria Bruni-Tedeschi), mujer de clase alta, pintora y madre teórica, y la nodriza (Maya Sansa), de clase baja, pero madre en un sentido real, que acaba por darle al niño recién nacido el sustento emocional –cariño– y físico –lactancia– que su madre le niega. Este rechazo se muestra ya inicialmente a partir del modo en que Bellocchio plasma cinematográficamente el parto. Durante la escena muestra el esfuerzo de la madre, pero sustituye el sonido de su sufrimiento, por las letanías del rezo de los parientes. El mutismo de la madre, que grita en silencio, aumenta por un lado la intensidad, pero resta naturalidad al personaje, distanciándolo del dolor.

El director no abandona su querencia por el surrealismo, aunque sea a través de imágenes realistas pero insólitas, como la curiosa selección de amamantadoras que organiza el padre para encontrar a la mejor candidata; o la escena referencial en que los locos del manicomio se encaraman a los árboles “*como pájaros al acecho para, a continuación, dejarse caer en el vacío*”, según explica Jean A. Gili, emulando parcial y “*voluntariamente*” otro título del autor⁵²⁶. La idea no solo evidencia ese aire de fantasía, sino que establece un vínculo de clase. Las chicas que se postulan con los pechos al descubierto mientras se produce la elección quedan deshumanizadas, valoradas como

⁵²⁶ GILI, J. A., (1999), *op. cit.*, p. 173.

objetos o animales tasados en base a su anatomía y fortaleza física. La poesía florece puntualmente dentro de un conjunto más bien estático, típico de una cuidada pero inerte ambientación de época. Quizá por este motivo, cuando surge posee mayor fuerza, por la oposición antitética al estilo general de la obra. “[Bellocchio] *construye un cuadro rígido en cuyo interior se da la posibilidad de moverse libremente*”⁵²⁷.

Esa poesía linda siempre con esos elementos de fantasía. Basta admirar, por ejemplo, la escena que acontece después de la tormenta, en la que la niñera (Maya Sansa) baña al bebé, mientras le pregunta si le gustan las sombras, provocando con sus manos figuras extrañas en la pared. La excelente fotografía de Giuseppe Lanci refuerza esa sensación mágica. La combinación de estructuras dramáticas, dicotomías sociales y elementos de fantasía surreal renuevan los lazos de Bellocchio con sus dos referentes básicos –Buñuel y Visconti–, hasta el punto, en el segundo caso, de que el film como conjunto, contiene el mismo aire temático e incluso argumental, así como un cierto parecido estético y cromático, que la última obra de Visconti, *El inocente* (*L'innocente*, 1976)⁵²⁸. Una posibilidad que Gili saca a la palestra, aunque sea para negarla: “A pesar del estilo y del caligrafismo formal (que se encuentra en las antípodas de Visconti), Bellocchio atiende sus decorados, su vestuario, su luz, con la aportación decisiva de Giuseppe Lanci, su jefe operador desde *Salto nel vuoto*, y su música”⁵²⁹.

FIGURA 1:



Pese a la férrea estructura literaria de la trama –un tanto folletinesca–, Bellocchio introduce sus habituales guiños surrealizantes o poéticos: la revista a los pechos de las aspirantes, y las sombras que provocan la lluvia y la luz de los quinqués en la pared.

El tema de la locura, fundamental en la obra como se anticipaba, tiene su eje en la deriva de la madre del bebé, Vittoria (Valeria Bruni-Tedeschi). Sus progresivos celos,

⁵²⁷ GILI, J. A., (1999), *op. cit.*, p. 173.

⁵²⁸ *El inocente*, desarrollada a finales del siglo XIX y basada en una novela de Gabriele D’Annunzio narra el dilema de un aristócrata decadente (Giancarlo Giannini) que repudia a su hijo recién nacido, al darse cuenta de que es ilegítimo.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 173.

unidos al rechazo de su propio hijo, la conducen por una espiral de progresivo desequilibrio. Bellocchio apunta la idea utilizando un recurso simbólico muy habitual en su obra. Después de la elegante escena del paseo en la calesa, que va introduciendo una estética traqueteante, Vittoria rodea las verjas del manicomio donde trabaja su marido, estableciendo una metáfora clara de su situación fronteriza con la locura. La idea del muro o la verja como elemento de separación emocional entre la locura y la cordura, o la opresión y la libertad, es constante en la filmografía de Bellocchio. [Ver **Figura 2**].

FIGURA 2:



La progresiva crisis psicológica de la señora (Valeria Bruni-Tedeschi) va siendo descrita a partir de elementos visuales que se convierten en una metáfora de ese “viaje” a la locura: el traqueteo de la calesa, su encuadramiento entre los muros y verjas y el desenfoque a través de los cristales.

El siguiente paso del personaje en esa huida de una realidad que no puede superar ni soportar, es el abandono de su casa y de su hijo. La pintora se marcha a una casa junto al mar. La cámara describe su figura borrosa a través de los cristales que la deforman, bajo la luz del atardecer, pareciendo intensificar su estado psicológico.

Como explica Gili, la oposición entre la locura aristocrática y la locura popular se expresa también visualmente, a través de la frontera que separa el exterior del manicomio del interior, volviendo a plantear las permanentes dudas sobre la línea de separación entre cordura y locura. *“Es un contrapunto entre la locura declarada y la locura privada, escondida a los ojos de los demás, una locura cotidiana que no dice su nombre, unos errores de discurso y de comportamiento que toman toda su dimensión gracias a la confrontación con la condición hospitalaria”*⁵³⁰.

Por el contrario, el protagonista masculino, el doctor Mori (Bentivoglio), es un hombre equilibrado pero cansado de su mundo. Como tantas figuras masculinas de Bellocchio, se aparta poco a poco de su entorno social, y acaba encontrando la salvación a través de una transformación provocada por otra mujer, en este caso la *balia*. Al igual que aquellos personajes –por ejemplo de *El diablo en el cuerpo* (1986), o de *La*

⁵³⁰ GILI, J. A., (1999), *op. cit.*, p.173.

condena (1991)–, el primer encuentro con esa mujer es casual y fugaz, pero resulta “mágico” por la manera de plasmarlo en imágenes [Ver **Figura 3**].

FIGURA 3:



El director desarrolla una de esas secuencias virtuosas, (que son un sello estético personal): dos acciones, cada una con un movimiento específico, dentro del mismo plano, que acaban convergiendo. Una en primer término y otra en profundidad de campo. El tren avanza mientras el profesor (Fabrizio Bentivoglio) observa, pierde y vuelve a encontrar a Annetta, la futura *balia* (Maya Sansa), que camina por el andén, y a su vez se despide de su marido, un agitador, que ha sido detenido. Sus miradas se cruzan fugazmente a través del cristal.

La comprensión y los sentimientos del profesor, frente al elitismo de su mujer, se ilustran en diversos momentos. Especialmente, en la sutil secuencia en que enseña a escribir a la niñera. A partir del momento en que la esposa les abandona, al fugarse a su retiro costero, la *balia* no solo se convierte en la madre sustituta, sino también en la mujer sustituta en el plano psicológico.

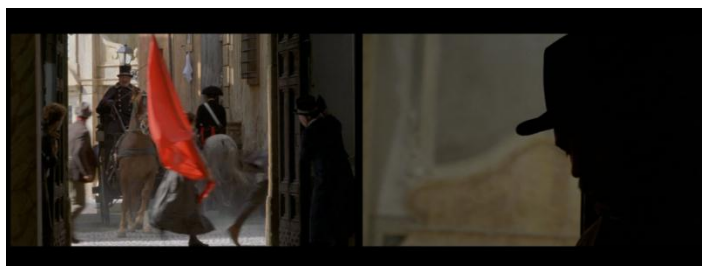
La historia política italiana:

Más allá de la presencia de muchos de sus temas y obsesiones habituales, lo más interesante del film, en base al análisis ideológico de la trayectoria de Bellocchio, es la apertura tímida de una nueva aproximación al fenómeno político. *La balia* no es el primer film de Bellocchio ambientado en el pasado, pero si que es su primer film de época, con la historia italiana como tema, con un contexto sociopolítico importante.

Todo el eje dramático centrado en la intimidad de los protagonistas está rodeado por un convulso caos político en la calles. Las manifestaciones socialistas reprimidas violentamente son constantes en las escasas secuencias que transcurren en el exterior. Esa realidad se contrapone con la tranquilidad aparente –tranquilidad que transporta una agitada corriente subterránea– que reina en los escenarios principales, simbólicamente, en la casa y en el manicomio. La antítesis entre estas dos atmósferas plantea

precisamente el aislamiento decadente de una clase social, encerrada en su mundo, y ajena a los problemas de la realidad (literalmente de la calle) pese a las consecuencias que esas transformaciones van a tener en la sociedad y por tanto en su pequeño mundo.

FIGURA 4:



La convulsión política es una realidad de la que los personajes quedan inicialmente aislados en su pequeño drama íntimo. De ahí estas escenas que “enmarcan” las revueltas de puertas para fuera, dejando en sombras este entorno personal.

La introducción del contexto revolucionario es una novedad respecto al original de Pirandello del que está ausente, entre otros cambios sustanciales. Bellocchio modifica la condición del protagonista, que es diputado socialista en la narración literaria⁵³¹. Pero, pese a que pueda deducirse que el autor quiere alejarse del aspecto político con esta elección, más bien parece un desinterés hacia la canalización institucional de la política, sustituida por los acontecimientos revolucionarios. Bellocchio no confía en la acción del diputado, sino en el efecto de la lucha popular como motor del cambio. *“En este final del siglo XIX, el cineasta subraya la transformación de los espíritus. La llamada al cambio, la toma en consideración de la locura como una enfermedad que se puede tratar, y no como un estado que no conduce más que al encarcelamiento estéril”*⁵³². Una transformación que le permite también establecer un contrapunto de clases más evidente, y que aleja al personaje del doctor Mori –cuyo carácter, a fin de cuentas resulta íntegro y humano frente al de su esposa y madre (¡siempre la madre *bellocchiana*!)–, del perfil del candidato socialista aristócrata de *China está cerca* (1968). En este sentido, dice Bernardi respecto al personaje: *“Bellocchio utiliza a Pirandello para darle la vuelta a la trillada retórica de la*

⁵³¹ Dice Bernardi que el cuento original es “no solo la historia pirandelliana más amarga, sino incluso una de las más ácidas, feroces y sarcásticas contra los socialistas de ese tiempo, contra su cinismo y contra su hipocresía: vicios descritos en clave grotesca que el autor contrapone, riendo pero con infinita tristeza, a la simplicidad generosa y honesta de la pobre gente siciliana”. BERNARDI, S., “La balia”, en APRÀ, A. (Ed.) (2005), *op. cit.*, p. 209.

⁵³² GILI, J. A., (1999), *op. cit.*, p.173.

contestación, para atemperar el viejo conflicto generacional y reconocer los méritos de una vieja clase de padres y de burgueses que han sabido también amar y ayudar”⁵³³. La figura clave del padre emerge apaciblemente en la obra del autor, como reafirmaran sus dos siguientes obras.

Ese trasfondo histórico-político general permite, en primer lugar, la construcción de un discurso que incide en el conflicto de clases. La lucha entre la madre real y la nana representa una lucha social que se ve intensificando a lo largo del film. En la primera ocasión en que la nana se acerca al bebé que llora desconsoladamente, la madre antepone la higiene de la chica a la necesidad del niño, revelando, más que una razón práctica, un evidente elitismo. La chica ignora la orden y le da de mamar, consiguiendo que deje de llorar. El conflicto, apuntado a partir de esta escena, se construye a partir de la introducción de personaje de estrato popular en el seno de una familia burguesa (de nuevo como en *China está cerca*, un apunte que también revela la relatividad de los cambios en la Italia de diferentes épocas). Ese factor no solo altera las relaciones familiares, sino que contribuye a retratar su decadencia.

Pero Bellocchio, más allá de la visión de una oposición de clases, introduce algunos elementos políticos de primer orden a través del marido ausente de la nodriza, un revolucionario encarcelado, que le escribe una carta a su mujer revelando sus sentimientos políticos con gran lucidez. Al mismo tiempo, en un sentido más salvaje, esa vocación libertaria se filtra a través de la relación amorosa entre dos personajes secundarios: un joven psiquiatra, el doctor Nardi (Pier Giorgio Bellocchio) y la loca Maddalena (Jacqueline Lustig), que huyen de noche del manicomio, para pegar carteles políticos en las calles. Dos nuevos apuntes sobre la voluntaria irreflexión intuitiva del acto político frente al cálculo, que pone en valor el autor, y que anticipan, temática y estéticamente, la desaforada pasión amorosa y política de los amantes al comienzo de *Vincere* (2009).

En el desenlace, Bellocchio parece establecer una metáfora abstracta de esa reunión de las clases en una sola, corolada por la carga de la caballería sobre una manifestación de revolucionarios. Vittoria, la esposa del doctor, pese a haber rechazado a su hijo verdadero, se vuelca sobre el niño de su propia doncella jugando con él. Por su parte, la *balia* se marcha para amamantar a su verdadero hijo. Cuando el doctor la sigue –fascinado por ella como madre y como mujer– se cruza con la escaramuza entre los

⁵³³ BERNARDI, S. (2005), *op. cit.*, p. 211.

revolucionarios y el ejército. La *balia* (Maya Sansa) se muestra en definitiva como un símbolo de la fortaleza del proletariado y de la mujer pobre [Ver **Figura 5**]; alimenta por igual a sus hijos y a los de los señores; es explotada en uno de sus dones más íntimos por la burguesía, y excluida cuando ya no es necesaria; al margen de la posición contraria del protagonista, Mori, hombre singular con respecto a su entorno y su clase social. La *balia* regresa a casa de los señores, pero el bebé ya no necesita su leche. La burguesía se sirve de la sustancia del proletariado, viene a decir el relato. En un desenlace poético y no conclusivo, una loca lee la carta que el doctor le ha escrito a la nodriza para su marido antes de su marcha definitiva, y del regreso de la señora.

FIGURA 5:



La *balia* se convierte en un testigo central y simbólico de la confrontación política.

En definitiva, el film abre una nueva etapa, apuntada ya por el documental *Sogni infranti-Ragionamenti e deliri*. Bellocchio establece el discurso político a partir de la lectura de la historia (pasada o reciente) de Italia. Frente a sus primeros films políticos, pegados absolutamente a la realidad efervescente de su momento, los últimos films explícita o implícitamente políticos de Bellocchio –con la presencia como coguionista de Daniela Ceselli– reconstruyen acontecimientos pasados ya sea el caso Moro (*Buenos días noche*), o la etapa fascista de Mussolini (*Vincere*), integrando en ellos sus obsesiones, y su nueva visión sobre lo político, matizadamente “apolítica” en el sentido institucional, y cada vez más “libertaria”.

FILMALBAUROS e RAI CINEMA
presentano

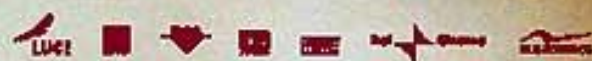
Sergio Castellitto

L'ORA DI RELIGIONE

un film di Marco Bellocchio

in collaborazione e diretto da MARCO BELLOCCHIO con SERGIO CASTELLITTO, JACQUELINE BERTINI,
CHIARA COSCI, GIGIO ALBERTI, ALBERTO MONTESI, GIANPIER LUZZATTO,
con la partecipazione straordinaria di PIERA LUIGI ESPOSITI e con TONY RICHIELLI
sceneggiatura di MARCO BELLOCCHIO e SERGIO CASTELLITTO, regia di MARCO BELLOCCHIO
con MARCO BELLOCCHIO, ALBERTO MONTESI, ALBERTO MONTESI, ALBERTO MONTESI, ALBERTO MONTESI
produttore MARCO BELLOCCHIO e SERGIO CASTELLITTO, produttore MARCO BELLOCCHIO e SERGIO CASTELLITTO
distribuzione LUCE

www.luce.it



14. EL COMPROMISO ININTERRUMPIDO:

El siguiente film de Bellocchio, *La sonrisa de mi madre* (*L'ora di religione* (*Il sorriso di mia madre*), 2002), vuelve a marcar un cambio de rumbo en la trayectoria del director. Tras su díptico histórico, retoma su discurso más personal, centrándose de nuevo en el tema de la familia y de las instituciones (en este caso la Iglesia, aunque no solo), remontando en apreciación crítica y en fortaleza cinematográfica y compromiso.

En estos años, la actividad del cineasta, que está a punto de cumplir sesenta y cinco años, se multiplica. Bellocchio abandona el proyecto de un largometraje sobre *El mercader de Venecia* de Shakespeare interpretado por Harvey Keitel, pero dirige, en el año 2000, la representación de *Macbeth*, con Michele Placido, en el Teatro India de Roma.

En 2001, el cineasta colabora –los créditos hablan de adhesión a la iniciativa– en el documental colectivo *Un mondo diverso è possibile*, en el que 32 cineastas italianos coordinados por Francesco Maselli (entre ellos Mario Monicelli, Gabriele Salvatores, Gillo Pontecorvo o Ettore Scola), dan su visión de las protestas que se desarrollaron bajo el marco de un “foro social”, a propósito de la reunión del G8 en Génova. En el 2002, participa también, esta vez como realizador, en el video de protesta contra el gobierno Berlusconi, con ocasión de la convocatoria de la huelga general el 17 de abril de 2002, *La primavera del 2002. L'Italia protesta, l'Italia si ferma*, coordinado de

nuevo por Maselli, y con la participación de otros 45 realizadores, entre ellos, veteranos colegas del periodo más comprometido del cine italiano: Ugo Gregoretti, Age, Monicelli, Pontecorvo, Scola, los hermanos Taviani; o nuevas promesas como Paolo Sorrentino.

Bellocchio dirige también múltiples cortometrajes, entre los que destaca el documental *Addio del passato* (2002); un melancólico retorno a Verdi y a *La traviata* – que glosaban el trágico final de *Las manos en los bolsillos*–, y al mundo de los melómanos *piacentinos*. La obra de 47 minutos, presentada en el Festival de Venecia, combina diversas interpretaciones de las arias de la ópera, con imágenes de archivo de la región en el pasado (que incluye levemente alguna cita a la militancia de izquierdas), y con la poética aspiración de una adolescente por convertirse en soprano, mientras otra veterana canta frente a un espejo. Una nueva y sutil aproximación al mundo de las transformaciones *bellocchianas*. [Ver **Figura 1**].

FIGURA 1:



El reflejo del espejo de la soprano marca de nuevo en *Addio del passato* (2002) el punto de inflexión en el que la adolescente pasa de estar ensimismada a cantar.

Además de *Addio del passato*, Bellocchio filma otros dos cortometrajes, uno de ficción experimental, *Appunti per un film su zio Vanya* (2002), de nuevo sobre Chejov; y *Oggi è una bella giornata* (2002), filmado en el laboratorio de Fare Cinema junto con veinte jóvenes, y que adapta libremente el cuento *La garganta de acero* de Mijail Bulgakov. El cineasta dirige en 2003 una de sus mejores obras *Buenos días, noche* (*Buongiorno, notte*); y en marzo de 2004, se encarga, por primera vez, de la puesta en escena de una ópera, *Rigoletto* de Verdi, en el Teatro municipal de Piacenza; ópera que Bellocchio volverá a dirigir para televisión en 2010.

La sonrisa de mi madre (L'ora di religione (Il sorriso di mia madre), 2002).

Este film generó una nueva polémica con ataques desde algunos sectores católicos, al tiempo que Bellocchio regresó a la sección oficial del Festival de Cannes, recibiendo la mención del jurado ecuménico. La película se estrenó allí en mayo del 2002, y pocos días después lo hizo en Italia, obteniendo una acogida notablemente positiva; la más favorable y unánime desde los años setenta, que se saldó con un buen resultado comercial y un importante palmarés de premios italianos: cinco nominaciones a los David di Donatello (que incluyen la mención a la película y a Bellocchio como director y guionista) y el premio de interpretación secundaria para Piera Degli Esposti; el globo de oro italiano a la mejor película y al mejor actor; y cuatro galardones del sindicato de periodistas italianos (director, actor y guión entre ellos). Además Sergio Castellitto recibió el premio del cine europeo al mejor actor, al que también estuvo nominado Bellocchio como director.

Sinopsis:

Ernesto Picciafuocco (Sergio Castellitto) es un pintor de mediana edad, ateo declarado e intelectual; tiene un hijo pequeño, y vive separado de su mujer Irene (Jacqueline Lustig), aunque se lo oculta a su familia, que pertenece a la gran burguesía y tiene importantes lazos con la Iglesia. Ernesto recibe a un enviado del Vaticano que le anuncia que se ha iniciado el proceso de canonización de su madre, asesinada por uno de sus hermanos, recluido ahora en un manicomio. Al mismo tiempo, las dudas infantiles de su hijo pequeño sobre la fe, derivadas de su asistencia a la clase de religión, motivan que Ernesto acuda a hablar con su maestra. La profesora de religión (Chiara Conti) fascina profundamente a Ernesto, que acaba iniciando una relación con ella. Al mismo tiempo, su familia –sus tías y todos sus hermanos (un ex terrorista arrepentido que ahora es fanático católico; un banquero y un misionero)–, reclama a Ernesto que coopere para no entorpecer la santificación de la madre, ya que él debe testificar que en

el mismo momento en que su hermano loco la apuñalaba, ella le perdonaba resignada y cariñosamente.

***La sonrisa de mi madre* o el compendio ideológico y temático del autor:**

Cómo en el título posterior *Buenos días, noche*, una atmósfera interior oscura, ocre, embriaga la mayor parte de la obra, filmada en el mismo apartamento que aquel film. *La sonrisa de mi madre* es una película sobre la familia y las influencias que la asedian, que desmonta de nuevo esa institución, casi cuarenta años después de *Las manos en los bolsillos*. No obstante, Bellocchio aplica un enfoque diferente, más irónicamente distanciado, pero también más dulce, en dónde resulta evidente la identificación entre el autor y su personaje, Ernesto Picciafuocco. Un *alter ego* artista e intelectual en este caso pintor e ilustrador de cuentos –los cuadros que aparecen en la película están pintados por Bellocchio–, de fuerte impronta individualista. El actor que lo encarna, Sergio Castellitto, volverá a transfigurarse en un sosías de Bellocchio en un film del autor, *Il regista di matrimoni* (2006), que tiene mucho que ver con este. Al respecto de esta más que posible identificación entre personaje y creador dice Bellocchio: “*No me han ocurrido las mismas cosas que a él, mi madre murió serenamente en la cama, así que no puedo reconocerme del todo. Pero comparto el sentimiento de laicidad y la necesidad de coherencia*”⁵³⁴.

El relato está protagonizado por una familia de clase media –padre, madre e hijo–, inserta en la amplia estirpe de la gran burguesa en decadencia que representan los Picciafuocco, como si la temática *viscontiniana* se hubiese trasladado a la modernidad. El film se inicia con la sorprendente escena en que el hijo pequeño del matrimonio formado por Ernesto (Castellitto) e Irene (Jacqueline Lustig), corre por el patio tratando de huir de la persecución de Dios, según las propias palabras del niño. A continuación, Ernesto recibe la inesperada visita un enviado de la Iglesia, como si ni el padre ni el hijo pudiesen sustraerse a esa presencia de la religión. El cura le anuncia que se ha iniciado el proceso de canonización de su madre, mientras unos coros lejanos puntean la conversación. “*¿Van a hacer santa a mi madre? Es un hecho... ¿es cierto? ¿No es una*

⁵³⁴ Entrevista a Marco Bellocchio recogida en el sitio oficial del film en la página de la Radiotelevisione Italiana (RAI). http://www.italica.rai.it/scheda.php?scheda=religione_intervista&cat=cinema
Consultada el 15 de marzo de 2013.

broma? (...) *Me ha dado una noticia sorprendente, totalmente ajena a mi vida*”⁵³⁵, contesta Ernesto.

La sublimación de la figura de la madre castradora *bellocchiana*, o de la madre indirectamente castradora a través de su actitud sufridora, tiene lugar en este film, y se anuncia ya desde este mismo punto. La película contiene el estadio siguiente a la muerte concreta –*Las manos en los bolsillos*–, o figurada –*En el nombre del padre*–, de las anteriores madres del autor; es decir que se santifique su presencia insoportable para el protagonista. Así mismo, la canonización de la madre se convierte en la metáfora de la sacralización de la tradición. La madre ausente pero absolutamente omnipresente representa, desde un punto de vista ideológico, social y político, el pasado; una idea que apunta Leslie Camhi en su crítica del film: “(...) *lo maternal visto como el fundamento reverenciado de todo lo que es vacío, hipócrita y osificado en la sociedad*”⁵³⁶.

El film no alude explícitamente a lo político, articulándose –al igual que en *Las manos en los bolsillos*–, como una metáfora política que se actualiza. Sin embargo, la acción queda contextualizada sociopolíticamente –como en *Buenos días, noche*– a través del sonido en *off* del televisor, creando casi un contrapunto entre la realidad paralela congelada que vive la familia del relato, y el exterior sociopolítico contemporáneo. Una contraposición llena de ironía y rica en interpretaciones.

FIGURA 1:



Las tradiciones –familiares, religiosas, civiles–, y la asumida autoironía del protagonista sobre ellas, se muestran con sencillez y comicidad desde el inicio, cuando el personaje enseña a santiguarse a su hijo pequeño, antes de bendecir la mesa, y no se

⁵³⁵ M. BELLOCCHIO, *L'ora di religione (Il sorriso di mia madre)*, Italia, Filmalbatros-RAI-Telepiù, 2002.

⁵³⁶ CAMHI, L., “My Mother’s Smile”, *The Village Voice*, 9-15 de febrero, vol. L, nº 6, p. 60.

acuerda ni él mismo. La desorientación de Ernesto, sumido en sus cavilaciones existenciales, es apuntada por un montaje que rompe la continuidad muy sutilmente; por ejemplo, en la escena en que Ernesto le lleva un vaso de agua a su hijo a la cama, como si su función de padre fuese un extrañamiento provocado por el retorno de la religión a su vida. [Ver **Figura 1**].

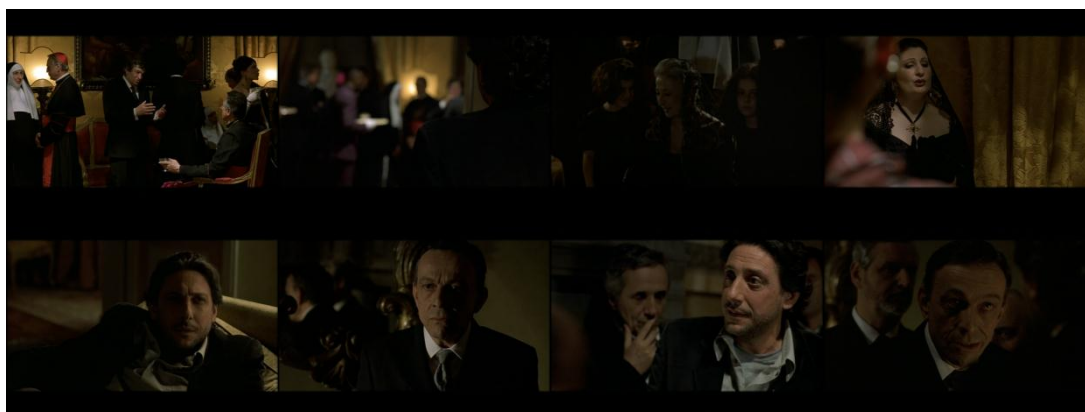
El eje del drama transcurre entre madre (ausente y presente al mismo tiempo) e hijo, como en *I pugnì in tasca* o en *Gli occhi, la bocca*; con la salvedad de que en este film la madre muerta resulta aún más fagocitadora. Ernesto sigue aprisionado por su imagen; por su sonrisa beatífica y doliente; y por sus plegarias, escuchadas en *off*, como una letanía lejana confrontada al sonido de las blasfemias de su hermano loco. El único hijo atormentado es precisamente también el único que mantiene una actitud de férrea oposición a esa tradición familiar y religiosa.

El eje que complementa la trama narrativa y psicológica, opuesto al de Ernesto y la madre muerta, es el de Ernesto y su hijo pequeño. El niño tiene muchas dudas sobre la fe después de que haya sido inscrito en la clase de religión –*L'ora di religione* que da título al film, con el subtítulo *Il sorriso di mia madre*–; Ernesto le cuenta que él no cree en Dios y que los hombres son inmortales. La conversación deriva en el tema del amor, y la escena adquiere un equilibrado tono poético y filosófico de sorprendente naturalidad, dando paso a otra secuencia en que los padres del niño discuten por su educación. Ernesto se enfada con su mujer Irene (también madre que deviene sutilmente en un personaje negativo) porque ha inscrito al niño en clase de religión. Irene, mujer pragmática, piensa en la utilidad de tener una abuela santa para el futuro del niño, y quiere aprovecharse guardando las apariencias, lo que la convierte en aliada del resto de los familiares del protagonista. Una familia, a la vez anclada en otro tiempo e hipócrita, como símbolo de la Italia perennemente muerta que marca la filmografía del autor, y cuyo origen es siempre la influencia de la Iglesia.

Precisamente, esta influencia de la religión católica se combina así mismo con una crítica a la gran burguesía arcaica y ridícula, todo ello contenido en la escena siguiente; una fiesta cuasi onírica y de cierto regusto *felliniano*, poblada por personajes extraños, un aristócrata, el conde Balla (Toni Bertorelli), que teoriza en favor del regreso de Italia a la monarquía absoluta para tener un rey que contrarreste al papa, o una anciana emperifollada en silla de ruedas, empujada por unas monjas y paseando junto a dos niñas, mientras la música popular de twist da paso a una cantante lírica que entona una especie de lamento, ante la atenta y obnubilada mirada de los cardenales y

monjas. Todos estos personajes desfilan frente a Ernesto como en un sueño –la ambigüedad en torno a esa posibilidad nunca se disipa del todo–, cuando el protagonista acude a esa fiesta en casa de su editor, un grotesco borracho, que le sugiere hacer un film de animación sobre la vida de la santa Maria Goretti; sugerencia que da pie a la inclusión de un diálogo en el que Ernesto reclama su libertad como artista –dato que reitera la identificación de autor y personaje–.

FIGURA 2:



En las imágenes de abajo se desarrolla el insólito cara a cara entre Ernesto y el conde Bulla, ofendido por sus risas, y que le reta a un duelo, después de acusarle de ser un provocador enviado por el “Partido” –en referencia a la Democracia Cristiana–, porque el conde es absolutista, pero también anticlerical. En el fotograma 6 de esta figura, se puede observar el cameo de Bellocchio, que parece, más que interpretar su breve rol, atender a la interpretación de sus actores.

Bellocchio vuelve a recurrir al desenfoque óptico como método para aislar a su protagonista concreto de esa realidad fantasmal. Todo adquiere la apariencia de una pesadilla grotesca completamente ajena a la naturaleza del protagonista solitario, individualista y descreído, símbolo evidente –si aceptamos la identificación– de la incomodidad de Bellocchio en la sociedad contemporánea. “*Se trata, en resumen, de un film sobre la soledad del laico*”, dice Emiliano Morreale en su crítica de *Cineforum*⁵³⁷. De hecho, el mismo Bellocchio, efectuando un cameo, se convierte en el intermediador entre el conde Balla y Ernesto, cuando el primero se ofende porque advierte una risa en el rictus del protagonista, y pasa a retarle a un duelo. [Ver **Figura 2**]. A este respecto, Luciano Di Giusti, habla precisamente de la naturaleza ambigua de un film “*edificado sobre el espacio abierto que deja la caída de las cercas que separan la verdad de la*

⁵³⁷ MORREALE, E., “Il sorriso del laico”, *Cineforum*, junio 2002, nº 415, p. 11.

imaginación, el consciente del inconsciente, todo sostenido sobre el hilo suspendido de un sutil equilibrio entre realidad y sueño”⁵³⁸.

La única vía de escape que halla Ernesto en este contexto opresivo, que se completará a continuación con las escenas del Vaticano, es irónicamente la que se deriva de la “hora de la religión” a la que asiste su hijo. La profesora, Diana Sereni (Chiara Conti), con la que acude a hablar, resulta ser una joven atractiva y encantadora, mucho más moderna que cualquiera de los otros personajes, y que no responde en absoluto al perfil que el personaje (y cualquier espectador) puede esperarse de su función. “*Pensaba que era usted diferente*”. “¿Cómo?”, dice la maestra. “*Fea... Lo sé. Es un prejuicio, es como con las monjas: creemos que son feas aunque no sea verdad. Usted es muy guapa*”⁵³⁹, dice Ernesto riéndose nervioso. Ella le responde recitándole un poema ruso, y le dice que conoce su pintura y que le gusta mucho. [Ver **Figura 3**].

FIGURA 3:



Dentro de la amalgama de metáforas que presenta el film, el palacio de Vittorio Emanuele II, el gran monumento cercano al foro romano que se halla en la Piazza Venezia –conocido coloquialmente como *Il Vittoriano*–, odiado profundamente por Ernesto en su calidad de artista, se convierte en el símbolo de ese pasado de *grandeur* falso de la Italia imperial⁵⁴⁰. Este edificio y la cúpula del Vaticano, que se verá después en otra escena, representan en el film los dos polos complementarios del poder hipócrita y arcaico de signo político y religioso que dominan el contexto.

La sombra de Buñuel sigue haciéndose presente a través de otras imágenes que cruzan el surrealismo anticlerical con el costumbrismo católico, como las de los niños que suben las escaleras arrodillados durante la visita del protagonista a un cardenal. Este cardenal, Piumini (Maurizio Donadoni), reclama una entrevista con Ernesto en el marco de la investigación previa a la canonización de la madre. En un requiebro sarcástico,

⁵³⁸ DE GIUSTI, L., “*L’ora di religione*”, en APRÀ, A. (Ed.), (2005), *op. cit.*, p. 214.

⁵³⁹ M. BELLOCCHIO (2002), *op. cit.*

⁵⁴⁰ Un guiño quizá inconsciente un film protagonizado por un arquitecto que gira también en torno a ese edificio, *El vientre del arquitecto* (*The Belly of an Architect*, Peter Greenaway, 1987).

pero muy realista, el religioso comienza interesándose por la fe de Ernesto antes que por el milagro de la madre. [Ver **Figura 4**].

No obstante, al igual que en el caso del cineasta aragonés, Bellocchio no muestra en esta obra de madurez, una actitud de rabia extrema contra la institución, sino una combinación equilibrada entre la ironía crítica y el respeto del que conoce a fondo los mecanismos del engranaje católico. Un detalle que queda claro en la lúcida y fundamental conversación que se produce entre el protagonista y el religioso –plasmada visualmente mediante un constante salto de eje que acompaña la confesión de Ernesto–. Bellocchio matiza la posición personal que desea mantener con respecto a la Iglesia con sus propias palabras: *“Esta película no va contra el mundo católico. Es un film sobre la hipocresía y sobre la coherencia. Hace poco tiempo he mentido diciendo que había recibido una crítica positiva de un cardenal. En realidad no era un religioso tan importante, pero la interpretación era positiva. La película no quiere ofender o provocar, habla de una familia y de la tragedia que la ha golpeado”*⁵⁴¹.

FIGURA 4:



A esta galería de temas constantes y obsesivos del universo *bellocchiano* no podía sustraerse el de la locura y la enfermedad mental. Efectivamente, Egidio (Donato Placido), el hermano mayor de Ernesto, se halla recluido en un sanatorio de monjas después de muchos años. Su voz en *off*, discutiendo con su madre justo antes de matarla, introduce el núcleo argumental del *via crucis* de Ernesto –precisamente en este sentido, la figura de Cristo transportando la cruz, en otro guiño claramente *buñueliano*, se interpondrá en su camino literalmente–. Egidio asesinó a la madre porque esta no dejaba de pedirle que dejara de blasfemar, pero incluso en ese momento extremo, ella le perdonó; de ahí las razones para la canonización.

⁵⁴¹ Entrevista a Marco Bellocchio recogida en el sitio oficial del film en la página de la Radiotelevisione Italiana (RAI). http://www.italica.rai.it/scheda.php?scheda=religione_intervista&cat=cinema
Consultada el 15 de marzo de 2013.

El proceso de canonización sigue su curso, y la tía de Ernesto, Maria (Piera Degli Espositi), le pide que acuda a verla para tratar de convencerle de que pliegue su comportamiento a las apariencias necesarias para quedar bien delante del Vaticano. He aquí un personaje fascinante el de la tía Maria: gran burguesa de la tercera edad, cínica y elegante, y que muy lejos de ser una beata, es bien consciente de los beneficios prácticos de tener una pariente santa. Así, le dice a Ernesto –“*Oye, tú eres un artista. No te imaginas la inmensa suerte que supone tener una madre santa*”⁵⁴². Con este escenario y este personaje, Bellocchio completa su retrato de esa clase social en decadencia, no solo ridícula, sino también hipócrita y cínica. La tía le recomienda encarecidamente a Ernesto que se busque una amante discreta, pero que no se separe de su mujer porque descuadraría la organización de todo lo relativo a la canonización –“*Ya ves, hay que inventar la vida de una santa que no existe*”⁵⁴³, le dice–. Además, le pide que bautice a su hijo; lo que tendrá lugar en una escena nocturna y casi secreta; una caracterización del ambiente que más parece la iniciación a un rito diabólico –como en *La visione del sabba*–, que el pretendido comienzo de su vida cristiana.

FIGURA 5:



Los preparativos para la canonización se evidencian en la gran lona que cuelga en una de las estancias del palacio aristocrático dónde reside la tía. En ella se contempla el gran rostro de la madre con una leve sonrisa de dulzura. Bellocchio entrega así la

⁵⁴² M. BELLOCCHIO (2002), *op. cit.*

⁵⁴³ *Ibid.*

imagen icónica del film, situando a su protagonista empequeñecido en un plano general dominado por el rostro inerte pero expresivo de la madre. Un rostro que muestra efectivamente “la sonrisa de la madre”. Una envolvente música tradicional armenia aporta a la escena un aire de irrealidad; la figura de la madre pesa como una losa sobre la existencia del personaje de Ernesto, y su protagonismo fantasmagórico se plasma de modo absoluto en esta secuencia. [Ver **Figura 5**].

El paroxismo de esta fantasmagoría hecha carne tiene lugar cuando Ernesto observa a la actriz que va a representar –y una vez más surge el tema de la realidad como representación, como en *Enrico IV*– el papel de su madre para las fotografías. Una escena que Bellocchio subraya visual y sonoramente como si se tratase de una ensoñación grotesca: la reconstrucción del asesinato de la madre sonriente por su hermano loco. [Ver **Figura 5**].

El resto de hermanos, la mayoría ausentes del film, culminan esa galería de los horrores al tiempo que se erigen en representación de la evolución social de Italia: un banquero de éxito, un misionero y un ex-terrorista, Ettore (Gigio Alberti), luego convertido a la fe –como el marido de la protagonista de *El diablo en el cuerpo*–, que da la oportunidad a Bellocchio de retornar –mediante la conversación entre los dos hermanos–, a sus reflexiones permanentes sobre el fin de los sueños y las utopías ideológicas, revelando de nuevo su frustración.

FIGURA 6:



Los hermanos se reúnen con Egidio (Donato Placido), el loco, para intentar que este confirme la versión que permita santificar a la madre según los criterios de la Iglesia. Ernesto se opone, y entre ellos se desata una gran discusión en la que el protagonista es acusado de atacar los intereses de la familia. Una vez más como explicaba Bellocchio en una cita previa haciendo bascular el conflicto entre hipocresía y coherencia. El abrazo entre el loco Egidio, cuando empieza a blasfemar, y Ernesto, prueba precisamente que las simpatías del autor y de su matizado *alter ego*, se encuentran del lado de la irrealidad, antes que el de la realidad oficial, presentada como

un desfile de personajes ridículos. La escena del abrazo, mostrada como una epifanía, con la música in crescendo, rubrica este encuentro a través del distanciamiento social. [Ver **Figura 6**]. Para cerrar la causa de canonización, aparece además un individuo, Filippo Argenti –que toma el nombre de *La divina comedia*, de Dante, como recuerda Ernesto–, que asegura haber sido sanado –mientras habla en latín obnubilado de cuando en cuando– por un milagro de la madre muerta. El discurso del autor entre la locura y la cordura sublima toda su obra previa de los ochenta, porque en su distanciamiento irónico ausente de aquellos títulos –el film es casi una comedia–, el equilibrio satírico entre el loco oficial y el mundo que rodea a Ernesto es tan frágil, que al final parece ser él quien mantiene una desvinculación psicológica total con la realidad. No es extraña en este sentido, la aparición de otro personaje, el arquitecto Curzio Sandali (Pietro De Silva), paciente del mismo sanatorio, definido como “loco genial”, y que explica que a él le ha enloquecido la fealdad y no la belleza –refiriéndose de nuevo al monumento al rey Vittorio Emanuele II–.

FIGURA 7:

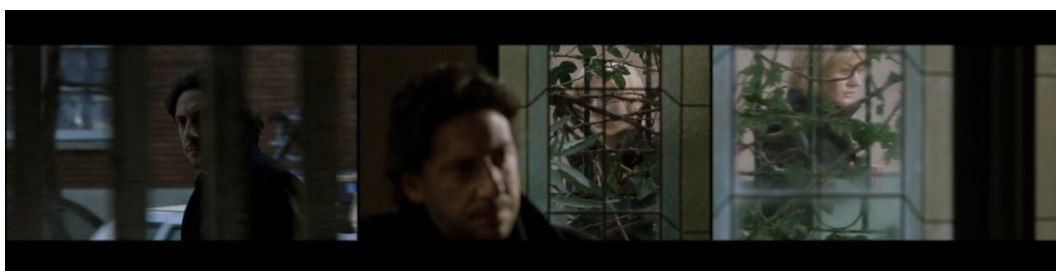


El simbolismo del relato confluye en una cena familiar, que se inicia ritualmente con la bendición de la mesa, y que además de retrotraer a escenas similares de la filmografía del autor, adquiere una atmósfera extraña, casi conspirativa. En la mesa hay una silla vacía. Ernesto se ha ido de la reunión y se refugia en su estudio de pintor, dónde encuentra a la profesora de religión a quien besa. El sexo vuelve a ser de nuevo al final del film –como en el grueso de la obra del director en los ochenta y primeros noventa–, la única alternativa a la desesperanza social y política. Ernesto trata precisamente de romper su relación con esa tradición que le asfixia a través del acto simbólico que supone hacer el amor con la profesora de religión. Un aprisionamiento que también libera a la joven maestra, Diana (Chiara Conti), que da rienda salida a sus inquietudes artísticas y a su misterio. En este sentido interpretativo, De Giusti concluye que “*L’ora di religione es al mismo tiempo una obra íntima y política. Es la historia de*

la resistencia en solitario, pero también el trazado de un microcosmos social enfermo de cínico conformismo”⁵⁴⁴. [Ver **Figura 7**].

La situación psicológica de los protagonistas se expresa previamente a través de un habitual encuadre de los personajes entre barrotes, seguidos por un *travelling*, que precede a la entrada de la mujer en la casa de Ernesto –en su intimidad, en definitiva–, en dónde se ha quedado esperándole. Incluso en la escena del desenlace en que se despiden, al contemplar la verja, ambos comentan que la casa tiene la apariencia de una fortaleza o de una prisión. [Ver **Figura 8**].

FIGURA 8:



El esfuerzo de Ernesto por mantener sus convicciones se extiende también hacia la figura de su hijo, al que le explica en que consiste ser coherente en la víspera del día en que toda la familia va a visitar al papa, cuando el niño le pregunta precisamente por qué él no quiere ir. Ernesto descubre además poco después al hablar con su mujer que la teórica profesora de religión es una impostora, ya que la maestra realmente es otra cuya descripción física nada tiene que ver con la que Ernesto y el espectador conocen.

La ironía, más allá de la constatación implícita de que no puede haber maestras de religión guapas, aporta una nueva incógnita a la confusión del protagonista. La ambigüedad de la teórica profesora –que finalmente jugará, no obstante, a favor de la liberación del personaje–, permite que, como expresa Jean Gili, esta profesora (falsa) pueda ser vista “*como la Gracia que le aguarda, pero también como una tentación para hacerle renunciar a su agnosticismo*”⁵⁴⁵.

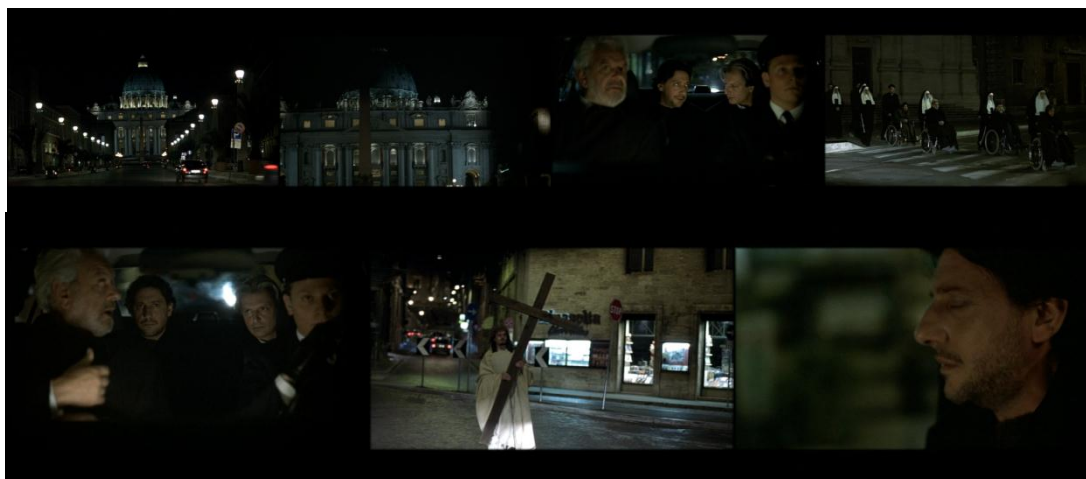
La relación con Diana (la supuesta maestra) no se consuma en su primer encuentro porque ella ha desaparecido misteriosamente cuando Ernesto regresa a su casa. La figura de Diana adquiere progresivamente la doble condición de fantasía liberadora, en abstracto, y de transgresión paranoica. Desenmascarada su impostura

⁵⁴⁴ DE GIUSTI, L. (2005), *op. cit.*, p. 217.

⁵⁴⁵ GILI, J.A., “La ‘religion’ de Marco Bellocchio”, *Positif*, junio 2002, n° 496, p. 21.

como profesora, a Ernesto le acucian las dudas sobre su oportuna presencia, y piensa que como a Santo Tomás, tentado con una prostituta, le han tendido una trampa metiéndole una amante en casa. “*Quieren que me convierta en un pecador, en un hipócrita. Alguien como vosotros*”⁵⁴⁶, le dice a su hermano cuando pasan por delante de la cúpula del Vaticano y la figura de Cristo con la cruz se aparece. [Ver **Figura 9**].

FIGURA 9:



Ernesto, que en ese momento cierra los ojos –a fin de cuentas, como apunta De Giusti, “*El clima vagamente irreal aparece motivado, en el plano narrativo, por el estado de duermevela del protagonista*”⁵⁴⁷– es un coherente santo laico, venciendo las tentaciones como el Simón del desierto *buñueliano*, que en vez de ser tentado por el diablo personificado en una mujer, es tentado por una falsa profesora de religión.

Al final Ernesto accede a los ruegos de su tía y acude con su esposa y con su hijo al Vaticano, en dónde se arrodilla ante el altar con el resto de la familia (repitiendo de nuevo la imagen típica de la familia *bellocchiana*). Del mismo modo, el mencionado duelo a espada con el conde Balla ha tenido lugar de un modo operísticamente bufo y ha concluido a medias (al final en su coherencia es Ernesto el que quiere terminarlo). Esta escena reafirma la idea permanente de la ensoñación del personaje; al igual que el ficticio derrumbe del monumento *Vittoriano* provocado por Ernesto en un programa de ordenador, poco antes de hacer el amor con Diana: la belleza triunfa sobre la fealdad, según interpreta Luciano De Giusti⁵⁴⁸. Del mismo modo, el duelo ha tenido lugar en una

⁵⁴⁶ M. BELLOCCHIO (2002), op. cit.

⁵⁴⁷ DE GIUSTI, L. (2005), op. cit., p. 215.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 217.

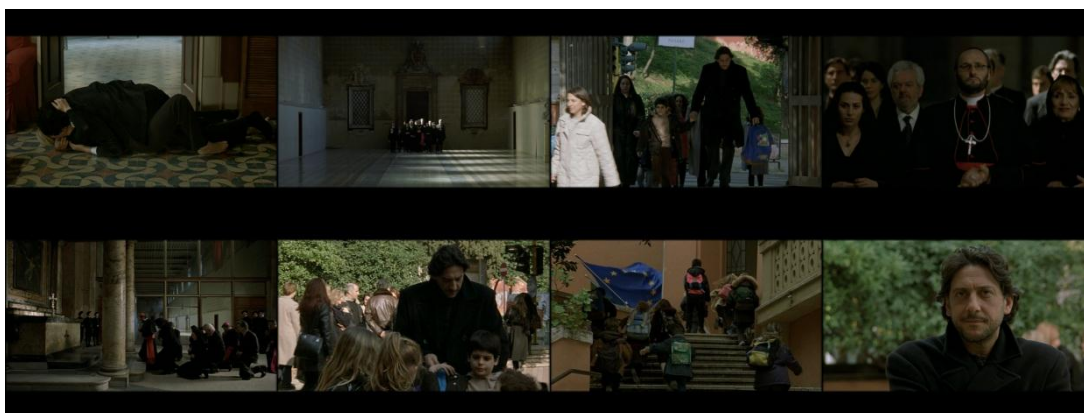
explanada con la cúpula del Vaticano bien visible, simbolizando, como anticipábamos, la unión hipócrita del poder terrenal y el espiritual. [Ver **Figura 10**].

FIGURA 10:



En ambos sentidos, los designios de liberación y de coherencia ideológica del protagonista se cumplen. La descripción fantástica del entorno eclesiástico culmina en un estadio no por costumbrista menos surrealista con la escena en que toda la familia acude al Vaticano. La imagen en plano general de la familia quieta en la puerta de entrada de la basílica de San Pedro se ha ido repitiendo a lo largo del film como una amenaza; como la premonición de que el mundo del que Ernesto quiere zafarse va a caer sobre él. *“Él afronta una cuestión de ética, sino de metafísica: cómo conservar su integridad y su rectitud en un contexto de presiones insoportables. Cómo no romper con los suyos manteniendo su autonomía moral y sus convicciones ideológicas”*⁵⁴⁹.

FIGURA 11:



⁵⁴⁹ GILI, J.A. (2002), *op. cit.*, p. 21.

Finalmente, cuando la escena tiene lugar adquiere un carácter burlesco, melancólicamente onírico y crítico –véase la sutil escena en que el cardenal coge a una niña en brazos–, que rima cabalmente con las recurrentes asistencias a los cementerios familiares de las otras familias de ficción –e incluso de no ficción, si aceptamos *Sorelle* y *Sorelle Mai* como híbridos–, de la obra de Bellocchio. La visita al papa, se combina coherentemente con la actitud de Ernesto, que se ha reencontrado con la falsa profesora de religión y ha hecho el amor con ella –finalmente la liberación–, y lleva a su hijo al colegio. Los dos se han evadido de la hora de religión, y de la madre, y la película bascula hacia la figura del padre; circunstancia temática que se deriva que se deriva de *La balia* y que se refuerza en *Buenos días, noche*⁵⁵⁰. [Ver **Figura 11**].

La visita al Vaticano –como el duelo– se pone en escena como una representación teatral. La sociedad, viene a decir el autor, efectúa realmente una pantomima modernizada de las tradiciones civiles y religiosas antiguas. Bellocchio combina –en una puerta abierta a la esperanza social– la imagen de la familia en el Vaticano, con la de la entrada de los niños al colegio, en un encuadre en que destaca llamativamente la presencia la de la bandera de la Unión Europea ondeando al fondo. Una especie de oposición entre sociedad civil arcaica y caduca, y progreso matizadamente simbólico, que Bellocchio redondea con un final abiertamente esperanzador y confiado, dejando que de nuevo su protagonista se libere parcialmente de su pesada carga psicológica.

No obstante, atendiendo al relato en la perspectiva coherente de la obra de Bellocchio, *La sonrisa de mi madre*, pese a su final supuestamente positivo –la coherencia ha vencido: el futuro es de Ernesto y de su hijo que abandonan la iglesia para ir a la escuela bajo la enseña europea–, un halo de profunda amargura recorre toda la obra. La tristeza generada por la constatación de ser uno contra el mundo. Una idea que no se modifica por el hecho de que ese uno se mantenga firme en sus convicciones. Cómo evolución sobre su obra de los ochenta –que es la glosa de esa soledad y esa frustración frente al entorno social y político–, *La sonrisa de mi madre*, supone la transformación de esa amargura hermética en una asunción irónica y hasta esperanzada –casi lúcida–, de la propia condición. La evolución posterior del cine de Bellocchio, su retorno a lo expresamente político, terminará por cerrar en su siguiente film, *Buenos días, noche*, el círculo de la lucidez.

⁵⁵⁰ “Si se observa el arco narrativo, contenido entre la primera y la última secuencia, el hijo pasa de la tutela de la madre (...) a la del padre”. DE GIUSTI, L. (2005), *op. cit.*, p. 216.

15. EL COMPROMISO ININTERRUMPIDO II:

Buenos días, noche (Buongiorno, notte, 2003)

En 2003, Bellocchio dirige una de sus mejores obras, *Buenos días, noche*, gran éxito crítico y de público, que toca un tema especialmente candente para la sociedad italiana: el secuestro y el asesinato de Aldo Moro, visto desde la perspectiva de una de las terroristas que participaron en el crimen.

Bellocchio y su coguionista Daniela Ceselli, se “*inspiran libremente*”, según rezan los créditos, en el libro de una terrorista arrepentida Anna Laura Braghetti, *Il prigionero* (1998), escrito junto a Paola Tavella. El libro narra, en forma de diario, la confesión exorcizante de Braghetti, que pasó veintidós años en la cárcel por su participación en el secuestro: sus experiencias personales en torno al suceso, su proceso de integración en el grupo terrorista Brigadas Rojas y todo lo que ella pudo observar del secuestro y la estancia de Moro, desde su captura hasta su asesinato.

La película parte de un encargo de la RAI –que como en el caso de *Noticia de una violación en primera página*, otro material ajeno–, el director sublima haciéndolo suyo⁵⁵¹. De hecho, el cineasta ya se había interesado al comienzo de los años noventa por el tema, intentando llevar a la pantalla *Nell’anno della tigre* de Silvana Mazzocchi, una biografía de la terrorista Adriana Faranda⁵⁵², que había participado también en el

⁵⁵¹ Una comparativa apuntada en DE BERNARDINIS, F. (2005), *op. cit.*, p. 155.

⁵⁵² Otro libro, este autobiográfico, de esta ex-terrorista, Adriana Faranda, publicado en 2006, se llama precisamente *Il volo della farfalla*, título casi idéntico al del film de Bellocchio *Il sogno della farfalla*.

*delitto Moro*⁵⁵³. Bellocchio parte de algunas ideas diversas antes de optar por ese enfoque del caso Moro. Primero, se plantea filmar la historia desde el punto de vista de los familiares y de los intermediarios de Aldo Moro, especialmente de su asistente, el profesor Tritto, el testigo que recibió la llamada de las Brigadas Rojas confirmando el asesinato. “*La película habría encontrado su forma, su estilo en la representación de un profesor Tritto siempre en casa, en espera de que el teléfono sonara, prisionero de algún modo como el Presidente*”⁵⁵⁴. Posteriormente, y según narra Mereghetti⁵⁵⁵, influido por las reflexiones sobre el atentado de las torres gemelas –de hecho, como apunta Nick James⁵⁵⁶, el film puede ser leído también como discurso sobre el terrorismo contemporáneo y su relación con el fanatismo–, Bellocchio decidió enfocar el tema desde el punto de vista de una víctima que busca a los terroristas para vengarse. Bellocchio abandonó esa segunda posibilidad por “*demasiado novelesca, dostoievskiana, pero de segunda mano, dramáticamente esquemática*”⁵⁵⁷, y recaló finalmente en el libro *Il prigionero*, base completada por otras lecturas⁵⁵⁸.

Bellocchio se adentra por primera vez en el relato político de signo histórico. Frente a *Noticia de una violación en primera página*, en la que el autor parte de una base real difusa para construir una ficción contemporánea, en *Buenos días, noche*, se recoge un *affaire* político concreto, madurado por la distancia temporal. El carácter de denuncia inmediata que tenían sus primeros films –los más políticos– se vuelve aquí reflexivo y revisionista. *Buenos días, noche* se articula como una prolongación mayor – en forma de ficción dramática– de los interrogantes sobre utopía, terrorismo y revolución, planteados por su documental para televisión *Sogni infranti* (1995).

El cineasta le cede el protagonismo absoluto de la narración, por una focalización bastante rígida en primera persona, al personaje encarnado por Maya Sansa –la *balia* en su film del 99–, acompañada en el reparto por el enigmático Roberto Herlitzka, que obtiene el David di Donatello por su encarnación de Aldo Moro; y por un plantel de jóvenes actores italianos, encabezados por Luigi Lo Cascio –habitual en el cine de Marco Tullio Giordana–, y el hijo del director, Pier Giorgio Bellocchio. La película es editada por Francesca Calvelli, mujer de Bellocchio, y cuenta con la música

⁵⁵³ LEGGI, S. (2005), *op. cit.*, p. 35.

⁵⁵⁴ Marco Bellocchio citado en MEREGHETTI, P. (2005), *op. cit.*, p. 220.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 220.

⁵⁵⁶ JAMES, N., “*Good Morning, Night*”, *Sight and Sound*, diciembre 2004, vol. XIV, nº 12, p. 47.

⁵⁵⁷ Marco Bellocchio citado en MEREGHETTI, P. (2005), *op. cit.*, p. 220.

⁵⁵⁸ *La tela del ragno e Il mio sangue ricadrà su di voi*, ambos de Sergio Flamini, según cita Paolo Mereghetti en *Ibid.*, p. 220.

de Riccardo Giagni (alternada con música adaptada de Pink Floyd, Verdi o Schubert entre otros), que vuelve a colaborar con el director tras *La sonrisa de mi madre*, al igual que el jefe de fotografía Pasquale Mari, que sustituyó después de aquel film, a Giuseppe Lanci, operador de cámara de Bellocchio desde *I pugni in tasca* (1965), y director de fotografía a partir de *Salto en el vacío* (1980).

Bellocchio, que le dedica la película a su padre, estrena el film el 4 de septiembre de 2003 en la 60 Mostra de Venecia, en la que se presenta también, fuera de concurso, el “rival” legendario de Bellocchio, Bernardo Bertolucci, con su film *Sonadores* (otra mirada “política” al pasado) casi cuarenta años después de que ambos revolucionaran el panorama cinematográfico italiano con *I pugni in tasca* y *Prima della rivoluzione*, respectivamente. *Buenos días, noche* es muy aplaudida, obtiene el reconocimiento general de la crítica y se convierte en una de las favoritas como atestiguan los diarios italianos de esos días⁵⁵⁹, aunque solo logra algunos premios menores⁵⁶⁰, lo que ocasiona una polémica entre el director de la película y el presidente del jurado del certamen, Mario Monicelli⁵⁶¹. A pesar de ello, el film tiene un éxito notable en Italia y se estrena regularmente en todo el mundo —en España lo hace algo tardíamente en 2005—, consiguiendo un triunfo crítico que devuelve a Bellocchio a la palestra de los grandes autores contemporáneos.

El contexto histórico:

Los sucesos históricos en los que se centra el film comienzan en 16 de marzo de 1978, cuando un comando terrorista de las Brigadas Rojas secuestra a Aldo Moro en Roma. Aldo Moro, presidente de la Democracia Cristiana había sido primer ministro de

⁵⁵⁹ RETICO, A., “Venezia, chiude oggi un buon Festival. Bellocchio e Zvjagintsev per il Leone”, *La Repubblica*, 6 de septiembre de 2003.

⁵⁶⁰ El premio a la mejor contribución individual por el guión; el premio Pasinetti para los actores; y los premios del jurado joven al mejor film.

⁵⁶¹ Según narra el diario *La Repubblica*, los rumores especulaban con la posibilidad de que tras un debate del jurado de más de seis horas, el presidente Monicelli hubiese optado personalmente por dejar fuera de los premios importantes al film de Bellocchio, debido a que contaba con mayores facilidades para ser distribuida, por estar financiada por la RAI. “Con un comunicado conciso, distribuido en la sala de prensa a los periodistas nada más anunciarse los resultados finales, Bellocchio se dice ‘recompensado sobre todo por el premio que me han dado los tres miembros del jurado joven, extraordinariamente unánimes al escoger mi película (...)’. Ahora estoy en Roma para saludar al público, que me está dando una enorme satisfacción con esta afluencia excepcional”. RETICO, A., “Venezia, al russo il Leone d’oro. Bellocchio deluso resta a Roma”, *La Repubblica*, 6 de septiembre de 2003.

la República de Italia entre 1963 y 1968, y de nuevo entre 1974 y 1976, además de ocupar diversas carteras ministeriales desde 1955.

El rapto, perpetrado por Mario Moretti junto a otros cuatro militantes de la organización terrorista de extrema izquierda, se produce en la víspera de una importante cita política. Moro se dirigía precisamente al parlamento, en dónde debía producirse la votación de una moción de confianza sobre el nuevo gobierno de Giulio Andreotti (de la Democracia Cristiana) que materializaría por primera vez las bases del llamado *compromesso storico*. Este “compromiso histórico” se refería al giro emprendido por el Partido Comunista Italiano –partido principal de la oposición y referente de la izquierda italiana–, que liderado por Enrico Berlinguer, y desde la inspiración del eurocomunismo, decidió establecer una actitud de colaboración y negociación con el centro derecha italiano. El objetivo era de estabilizar la situación política, social y económica de una Italia sumida en la crisis.

La actitud negociadora del PCI suscitó importantes críticas desde los sectores más radicales de la izquierda, provocando una escalada violenta por parte de las Brigadas Rojas, que culminó en el secuestro de Moro y en el asesinato de cinco de sus escoltas. El cadáver de Aldo Moro fue encontrado en el maletero de un coche el 9 de mayo de 1978, en una calle simbólicamente situada a medio camino entre las respectivas sedes de la Democracia Cristiana y el PCI. Durante los cincuenta y cinco días de su cautiverio, en un zulo situado en un piso franco de Roma, el país vivió una situación de permanente tensión. La exigencia oficial de los captores era la liberación de algunos compañeros encarcelados.

Moro redactó y envió algunas cartas reclamando la negociación, pidiendo al gobierno e incluso al papa Pablo VI, que atendiera a las peticiones de los secuestradores. El gobierno Andreotti renunció a la posibilidad de negociar con los terroristas y el Partido Comunista tampoco fue partidario de hacer ninguna concesión. Solo el Partido Socialista Italiano de Bettino Craxi, luego primer ministro en la década de los ochenta, mantuvo algunas conversaciones, tratando de mediar en la liberación del *onorevole* Aldo Moro.

La magnitud del suceso y las zonas oscuras que lo rodearon dieron lugar a numerosas especulaciones y teorías de la conspiración sobre el acontecimiento. La actitud indolente del gobierno, pese a las presiones de la familia y de importantes sectores católicos, publicitada por las cartas de Moro que aparecieron esos días en la prensa, intensificaron las dudas sobre las intenciones ocultas del primer ministro, Giulio

Andreotti, compañero de partido de Moro. En esa misma línea, se relacionó con el caso a la mafia o a la logia P2 –cercana a algunos sectores del poder–, e incluso llegó a sugerirse una posible participación de la CIA, justificada por el posible descontento del gobierno norteamericano por la introducción de miembros del Partido Comunista en un gobierno de coalición italiano –una posibilidad negociada directamente por Moro y Berlinguer–. Otras especulaciones aluden a la “Operación Gladio” (o simplemente “Gladio”), una red de operaciones de signo anticomunista, que actuaba de forma violenta y paramilitar con cierta aquiescencia de determinados poderes, y que se mantuvo en su apogeo durante los “años de plomo”. Posteriormente, diversos libros y ensayos han vuelto sobre el caso y sobre la polémica, por ejemplo al cumplirse los treinta años del atentado, *Doveva morire. Chi ha ucciso Aldo Moro. Il giudice dell'inchiesta racconta* (2008) en que el autor Sandro Provvvisionato y el juez instructor Franco Imposimato mantienen la tesis de que Moro fue asesinado con la connivencia de la clase política italiana; o Emmanuel Amara, que va más allá y en *Abbiamo ucciso Aldo Moro. Dopo 30 anni un protagonista esce dall'ombra* (2008), mantiene en base a las confesiones Steve Pieczenick, agente enviado a Roma por la administración Carter, que el gobierno estadounidense *manipuló* a las Brigadas Rojas para que asesinasen a Moro. Cabe decir ante toda esta información, que Bellocchio se aleja conscientemente de estas posibilidades, evitando introducirse en cualquier teoría de las apuntadas, para ceñirse simplemente a los hechos conocidos.

La proyección del caso Moro en el cine:

Además de las incesantes filtraciones y nuevas circunstancias del que han ido viendo la luz en torno al caso Moro, este episodio ha sido objeto de un gran número de investigaciones, tesis y trabajos, además de obras literarias y cinematográficas.

En cuanto este último medio, los efectos políticos y sociales de los *anni di piombo* y de la *strategia della tensione* tuvieron un importante reflejo en el cine italiano de los primeros años setenta como se ha podido ver en capítulos anteriores, –entre ellos, el film de Bellocchio, analizado en este estudio, *Noticia de una violación en primera página*, 1972–. Sin embargo, en estos primeros años setenta resulta difícil encontrar obras que hablen de modo explícito de las Brigadas Rojas. El terrorismo es un tema

tabú para el cine que no comienza a ser abiertamente tratado hasta el colapso del fenómeno al final de la década.

Matteo Re, en su recensión sobre el cine y las *brigade rosse*, apunta dos razones para este vacío. Por un lado habla del miedo a implicarse en ese tema: “*No era fácil para un director hablar de las Brigadas en los años en que estas mataban casi a diario*”; y por otro habla de la ausencia de información sobre el grupo terrorista: “*la falta de conocimiento que había sobre el grupo terrorista; sobre él que se estaba escribiendo mucho pero nada seguro –algunos lo vinculaban con organizaciones de la extrema derecha, otros lo conectaban a los servicios secretos, e incluso con la CIA– la confusión era enorme y el peligro de equivocarse más que evidente*”⁵⁶².

A finales de los setenta, los acontecimientos en torno al secuestro y asesinato de Moro reavivan el interés –y también el oportunismo– en torno a la cuestión, al tiempo que el escándalo supone un punto de inflexión de cara al declive del terrorismo en Italia. A partir de este momento, surge un corpus de films que comienzan a centrarse en la temática terrorista, entre los que pueden citarse, a modo de ejemplo: *Caro papa* (Dino Risi, 1979); *Colpire al cuore* (Gianni Amelio, 1983); *Maledetti vi amero* (Marco Tullio Giordana, 1980) *La caduta degli angeli ribelli* (Marco Tullio Giordana, 1981); *Una fredda mattina di maggio* (Vittorio Sindoni, 1990); o *Guido che sfidò le brigate rosse* (Giuseppe Ferrara, 1990). Concretamente, sobre el secuestro de Aldo Moro, Giuseppe Ferrara realiza en 1986 *El caso Moro (Il caso Moro)*, escrita por Robert Katz sobre su libro, y con Gian Maria Volonté en el papel del estadista, que ya había encarnado subrepticamente en *Todo modo* (1976). Coincidiendo con el veinticinco aniversario del luctuoso suceso, en 2003, al film de Bellocchio, encargado por la televisión pública, se suma *Piazza delle cinque lune* (Renzo Martinelli, 2003), con Donald Sutherland encarnando a un juez retirado que reabre el caso Moro veinticinco años después.

La distancia temporal –esos veinticinco años– que separa los hechos de la realización del film de Bellocchio permite, precisamente, efectuar una aproximación alejada del sensacionalismo, pese al hito traumático que el trágico suceso supone aún hoy en la historia reciente italiana. La lejanía ofrece la oportunidad de plantear un enfoque poliédrico y lleno de aristas, que no solo aporta la mirada específica del autor sobre el hecho en sí, sino sobre todo el contexto político de una época fundamental en la

⁵⁶² RE, M., “El grupo terrorista las Brigadas Rojas en el cine italiano”, en CAPELLÁN DE MIGUEL, G. (Ed.), *Sociedad de masas, medios de comunicación y opinión pública*, Logroño, Gobierno de La Rioja, 2008, pp. 137-138.

historia contemporánea italiana, y sobre todo, –quizá el elemento más importante y enriquecedor del film–, un análisis en forma de crónica política, pero también emocional, de los efectos del paso del tiempo sobre una serie de planteamientos políticos y sociales.

Sobre la película, sus referentes literarios y la realidad:

La libre inspiración de la que hacen gala Bellocchio y Ceselli responde al hecho de que el material literario de partida es una simple base documental. Los guionistas extraen de ella dos elementos –si bien fundamentales– para construir la estructura de su relato. Por un lado, la focalización realista de una visión femenina (la única participante en el secuestro) que progresivamente va dudando y arrepintiéndose del atentado, pese a no hacer nada; y por otro lado, y desde el punto de vista de la contextualización, una fijación realista y precisa en los detalles del secuestro en cuanto a lo acontecido en el piso franco de los terroristas y en el propio escondrijo de Moro (espacio, hechos, convivencia entre víctima y verdugos, etc.). Una cronología, que no pudo ser más que objeto de especulaciones, hasta que los terroristas expresaron su versión de los hechos pasados los años a través del libro de Braghetti⁵⁶³. Sin embargo, entre el carácter de la base literaria y la tonalidad empleada por el autor del film existen grandes diferencias. El libro mantiene una visión muy personal y subjetiva, pero tiene la vocación primordial de relatar una crónica precisa del tiempo de reclusión de Aldo Moro. Bellocchio, por su parte, conduce la historia a su terreno, y puebla la narración de elementos irreales, y oníricos; de subtramas que enriquecen la complejidad de la protagonista –su relación con su compañero de trabajo, su reunión familiar–, y que acercan al personaje al universo *bellocchiano* más típico. Un mundo caracterizado por las visitas a los cementerios en familia, y de por la inaguantable presión burguesa que ejerce el colectivo familiar, aunque como en este caso tenga una tradición izquierdista.

Bellocchio introduce también elementos estructuralmente ambiguos, que permanecen abiertos en la conclusión aportando una insólita originalidad, y que motivaron algunas de las polémicas que suscitó el film. El primero de ellos es la

⁵⁶³ De hecho, Costa-Gavras que mostró interés en hacer una película sobre el caso Moro, abandonó el proyecto, precisamente, ante la ausencia de información real y contrastada en torno al secuestro y a los motivos finales del asesinato. Costa-Gavras al autor. Entrevista realizada en París, el 29 de octubre de 2013.

existencia de un guión escrito por uno de los personajes –llamado “Buenos días, noche” como el film–, que parece anticipar la historia del secuestro creando una especie de juego de cajas chinas muy volátil (solo se apunta en una escena). El segundo de estos apuntes ambiguos, seguramente el principal, es el poético final con Moro libre por las calles, que para algunos parece revertir los hechos acontecidos en un giro postmoderno⁵⁶⁴, aunque su motivación responda a la licencia poética de Bellocchio, que se permite interpretar los deseos íntimos, y el arrepentimiento profundo de la protagonista. La imagen resulta, en este sentido, un aparte onírico, que funciona como elipsis y fuga del trágico desenlace, descrito en el epílogo con imágenes de archivo.

En la confección del relato, para el que Daniela Ceselli ejerció como documentalista e investigadora de los hechos históricos, resulta razonable anotar la influencia –no citada en ningún caso–, que ejerce la obra literaria más notable y popular escrita sobre el *affaire* Moro. El novelista, ensayista, guionista y diputado del Partido Radical, Leonardo Sciascia, escribió un lúcido ensayo –*El caso Moro*–, tras asistir, en calidad de presidente, a las conclusiones de la comisión parlamentaria dedicada a Moro. La obra fue publicada tan solo unos meses después del asesinato.

Bellocchio no utiliza en principio esta base literaria, pero sin embargo, la variada mirada de Sciascia –poética, irónica, pero honesta y esclarecedora– que lejos de seguir fútiles cronologías comentándolas, establece una reflexión literaria, filosófica y política del asunto, coincide en muchos puntos con la introducción de las transgresiones, apuntes y connotaciones melancólicas que Bellocchio integra en su narración cinematográfica.

En los dos casos –en el libro de Sciascia y en el film de Bellocchio– se produce una especie de mixtificación, entre realidad e irrealdad, en torno a la conocida y precisa correlación de hechos que rodean al secuestro y asesinato de Aldo Moro. El propio Sciascia acierta a explicarlo con lucidez, y parece con ello definir en cierto modo el carácter del film de Bellocchio: “*Digamos, para empezar, que el caso Moro se desarrolló irrealmente en un realísimo contexto histórico. Así como el Don Quijote nació de los libros de caballería andante, así el caso Moro parece engendrado por cierta literatura. Ya he mencionado a Pasolini. Puedo también recordar, sin*

⁵⁶⁴ Dice Matteo Re al comparar el film de Bellocchio con el de Giuseppe Ferrara: “*Ahora bien, si Ferrara intenta buscar la verdad aunque se encuentre en un periodo todavía muy cercano al hecho, Bellocchio reinventa los últimos días del secuestro del estadista y le cambia el final: Moro no muere acibillado por los disparos de las pistolas de los terroristas, sino que una carcelera del Presidente, la noche antes de su ejecución, le deja la puerta del zulo abierta, y éste se fuga*”. RE, M. (2008), *op. cit.*, p. 139.

enorgullecerme pero tampoco sin renegar de ellos, dos relatos míos, por lo menos: El contexto y Todo modo”⁵⁶⁵.

Sciascia no solo define la combinación de realidad e irrealdad de la película de Bellocchio que está por llegar, sino que establece una conexión de ida y vuelta entre la tradición del cine y de la literatura política italiana con los sucesos políticos históricos. Los dos relatos propios citados por Sciascia dan lugar a su vez a dos obras referenciales del cine político de los sesenta, dirigidas por dos de los más insignes representantes de la corriente comprometida de la cinematografía italiana: la ya citada *Todo modo* (1976), de Elio Petri, con el incombustible Gian Maria Volonté encarnando a un personaje, llamado “El presidente”, que en realidad es un sosías de Moro⁵⁶⁶; y *Excelentísimos cadáveres* (*Cadaveri eccellenti*, 1975), sobre *El contexto*, realizada por Francesco Rosi.

La realidad política se basaría así, paradójicamente, en una ficción política previa, que a su vez engendra una posterior ficción política. La riqueza de aportaciones de la obra de Sciascia, muy útiles para el análisis del film, nos hará regresar puntualmente a algunas de sus reflexiones.

La estructura del film:

La película de Bellocchio mantiene cuatro partes irregulares, que funcionan en una única unidad espacial y temporal matriz, que se ve sin embargo puntualmente replicada por algunas fugas, que se sienten casi como desahogos tanto espaciales como temporales, siempre protagonizados por Chiara, la protagonista (Maya Sansa), bien porque físicamente se desplaza a otros lugares, o bien porque sueña, siente o anhela otros tiempos y espacios. En cualquier caso, la focalización de lo que cuenta la película le pertenece exclusivamente a ella.

Esas cuatro partes irregulares están determinadas por la progresión del propio secuestro: la preparación del mismo, en un breve planteamiento; su desarrollo con Moro encarcelado; la transformación definitiva de la actitud de Chiara que coincide con el consenso de sus compañeros sobre la ejecución de Moro; y finalmente el desenlace onírico mezclado con el apunte documental de archivo.

⁵⁶⁵ SCIASCIA, L., *El caso Moro*, Tusquets, Barcelona, 2010 (1978), p. 29.

⁵⁶⁶ La fecha de ambos films es anterior también al secuestro de Moro. Por otro lado Gian Maria Volonté volvería a interpretar a Moro en el film de Giuseppe Ferrara.

Prólogo: Presentación de Chiara y preparativos del secuestro:

La primera parte establece unos breves preliminares que simplemente introducen la acción, pero que no explican ni adelantan nada al espectador. El film se abre bruscamente, bien porque se da por conocida la historia de Aldo Moro, al que no es necesario presentar (en Italia); o bien porque se desea sorprender a un público no avisado con las derivas de realidad de la trama.

En la primera secuencia, un hombre y una mujer visitan un piso para alquilarlo. Más adelante sabremos que se trata de Chiara (Maya Sansa), y de otro de los terroristas, que fingen ser un matrimonio para alquilar una casa. Este terrorista, Ernesto (encarnado por el hijo de Bellocchio, Pier Giorgio), es el más modoso y dubitativo de los integrantes del comando, obsesionado con reencontrarse con su novia. Un espectador que ve el film por primera vez, observa un cierto nerviosismo en la pareja pero no sabe todavía en que terreno se mueve.

La película se abre con un recorrido de la cámara por la casa vacía –que va a ser el escenario principal de la acción– hasta que se abre la puerta y aparecen dos de los protagonistas. Es un recurso habitual del director, la selección de un plano largo que describe un espacio representativo para la narración.

El empleado de la inmobiliaria que les enseña el piso, en lo que constituye la segunda frase del film, les dice a los personajes algo que simbólicamente constituye una declaración expresa de intenciones por parte del director: “*Esperen un momento. Voy a abrir las ventanas para que podamos verlo todo bien*”⁵⁶⁷. La estancia se encuentra en penumbra –como algunos aspectos de la historia basada en la realidad a la que vamos a asistir–, y se trata de aplicarle la luz. La iluminación de ese piso equivale a la iluminación del lugar de encierro de Moro y de sus captores.

El hombre que enseña el piso abre ventanas, persianas y puertas; y la oscuridad del comienzo, sobre la que aparece impresionada el revelador título del film, “Buenos días, noche”, adquiere una total luminosidad, que casi hiere a los pálidos protagonistas que guiñan los ojos [Ver **Figura 1**]. Es una iluminación paradójica, como el título: comienza a hacerse la luz, en el momento en que se inicia la oscuridad de un relato claustrofóbico y trágico. La verdad solo puede hallarse al adentrarse en las profundidades de una cueva, que tiene su representación física en el espacio del

⁵⁶⁷ M. BELLOCCHIO, *Buongiorno, notte*, Italia, Filmalbatros-RAI-Sky, 2003.

apartamento (que se convertirá en el zulo de Aldo Moro); y espiritual en la violencia que se situará a ambos lados –el poder y el contrapoder– del eje formado por el político secuestrado.

FIGURA 1:



El título del film queda así impreso sobre la oscuridad del apartamento. Progresivamente se va iluminando la estancia con un sentido no solo lógico dentro de la acción, sino también simbólico. Una simbología que es política en definitiva. Por otro lado, [como puede verse en el cuarto fotograma de la **Figura 1**], se establece una correspondencia, ya desde el inicio, entre el gato que ronda la casa y los terroristas; del mismo modo que el canario enjaulado que tienen los protagonistas, y que se verá en secuencias posteriores, es un símbolo transparente de Aldo Moro.

La contextualización histórica: realidad y ficción:

Las siguientes cuatro secuencias están separadas por amplias elipsis temporales que físicamente están divididas por cortes bruscos. Una fórmula de división secuencial que se convierte en una constante durante toda la película, al combinar espacios y tiempos diferentes, o imágenes reales de archivo con imágenes de ficción. Por ejemplo, la segunda secuencia del film, comienza con una imagen de archivo de televisión: el

baile del can-can en el programa de la Nochevieja del 77⁵⁶⁸. Este programa –una de las múltiples emisiones reales de 1977-1978 que el film incluye en el montaje o la puesta en escena–, sirve para contextualizar temporal y anímicamente una historia, hasta este momento huérfana de estos anclajes. Cómo dice Mereghetti respecto al papel de la televisión en el film: “(...) *su función de ventana irreal sobre lo real, capaz de hacer entrar en la cerrada cueva de los brigadistas las luminarias de un mundo que generalmente parece falso pero que ocasionalmente se transforma y asume la función ambigua de la ‘vida común’, de la ‘vida de verdad’*”⁵⁶⁹.

Chiara (Maya Sansa) en compañía de un segundo terrorista, Primo (Giovanni Calcagno) –el más primario de todos, gigantón con pelo largo y barba–, contempla la televisión en el sofá del nuevo apartamento alquilado. Las reuniones del comando en torno a la televisión, recurrentes a lo largo de todo el film, otorgan a ese núcleo de personas tan íntimamente integradas –comparten cama, mesa, sofá, y atenciones a su recluso– un aire de familia atípica, paralela a la familia real de Chiara, huérfana de padres, pero con un nutrido grupo de parientes a los que veremos en una secuencia posterior.

El presentador del programa de Nochevieja, durante el tiempo de descuento para el año nuevo dice: “*menos ocho, menos siete, menos seis, menos cinco, menos robos, menos escándalos, menos secuestros, menos incertidumbre. ¡Cero! ¡Es 1978!*”⁵⁷⁰. La mezcla notable de realidad –la emisión televisiva real– y ficción, no solo se integra muy originalmente, sino que caracteriza con eficacia un tiempo y una situación –estamos en 1978 e Italia vive una permanente situación de violencia y tensión política y social–. La secuencia se cierra con las poéticas imágenes de Chiara en la terraza –a la que la planificación singulariza por primera vez– bañada por los fuegos artificiales, en una especie de bautismo literal de fuego, que la muestra feliz, por primera y última vez en el film. Sobre la combinación de imágenes reales y de archivo dice el propio Bellocchio, comparando la elección con su cine previo: “*Si, la importancia del montaje se ha acentuado en estos últimos films. Hay una mayor elaboración de las imágenes, a menudo incluso una contaminación de imágenes reales tanto de la televisión como de repertorio, con las imágenes creadas por mí, para lograr en definitiva un estilo y un*

⁵⁶⁸ Bellocchio parece tener una querencia irónica por la berlusconiana programación que la televisión italiana emite en nochevieja, pues el mismo motivo televisivo reunía, en un momento dado, a la familia del protagonista de *Gli occhi, la bocca*.

⁵⁶⁹ MEREGHETTI, P. (2005), *op. cit.*, p. 221.

⁵⁷⁰ M. BELLOCCHIO (2003), *op. cit.*

lenguaje que es nuevo con respecto al de los films que hacía en los años ochenta y antes. Algo que responde, que utiliza más bien, la omnipresencia de imágenes que se da hoy por todas partes”⁵⁷¹. Una solución formal que Bellocchio desarrolla especialmente en este film y que extiende sobre todo a sus dos últimas obras políticas mayores *Vincere* y *Bella addormentata*. [Ver **Figura 2**].

FIGURA 2:



La programación televisiva real de la Nochevieja del 78 se entremezcla con las imágenes de Chiara celebrándolo en la terraza en una secuencia que tiene la apariencia de una poética iniciación.

Los preparativos y la generación del suspense:

Una nueva elipsis de tiempo indefinido presenta a todo el grupo –los terroristas ya conocidos más Mariano (Luigi Lo Cascio), el líder del grupo, dogmático y con bigote, basado en el terrorista real Mario Moretti– armando el zulo y la estantería que va a protegerlo. La caída de una sábana al patio provoca una llamada al timbre de la vecina, y la consiguiente intranquilidad del grupo. Chiara y Ernesto renuevan la representación inicial de formar un joven matrimonio y se colocan los anillos, lo que indica la precisa atención de los terroristas a todos los detalles; y lo que manifiesta, en la anotación verdaderamente curiosa del hecho, el dogmatismo que les lleva a mantenerlos

⁵⁷¹ Marco Bellocchio al autor, en Madrid, el 22 de noviembre de 2013. Entrevista publicada en JIMENO, R., “Entrevista con Marco Bellocchio”, *Miradas de Cine*, enero 2014, nº 142.

quitados cuando están en la intimidad, revelando ya una peculiar inflexibilidad en el carácter.

La escena es contemplada por otra vecina que les observa desde el balcón, y a la que la cámara dedica dos planos más cortos. Este detalle es un ejemplo de como la idea de tensión que se genera sobre el espacio único de la acción –el apartamento–, se elabora a través de la introducción de terceros personajes a lo largo del desarrollo, que además de potenciar momentos de suspense convencional, contribuyen a intensificar la sensación de aislamiento y acoso de la banda.

Primera Parte: La máscara de Chiara y el secuestro:

La brevísima secuencia siguiente resulta llamativa y tiene un papel simbólico: Chiara toma rayos uva frente a una lámpara azul, se levanta bruscamente, se mira en el espejo y se lava la cara; fin de la secuencia. La escena revela la transformación de la alegre Chiara que presenciaba los fuegos artificiales a la terrorista. La transición se escenifica a través del elemento artificial que supone la inclusión de los rayos uva, como símbolo de la necesidad de incorporar una máscara falsa, y por el desdoblamiento de su imagen en la secuencia del espejo.

La idea no es nueva en Bellocchio. Chiara es otro personaje más del autor que se transforma y se desdobra a lo largo de la función, presionado por el contexto –como Michele Placido en *Marcha triunfal*, por ejemplo–, y la manera de significarlo vuelve a ser a través de la presencia de un espejo que multiplica por dos su figura. [Figura 3].

FIGURA 3



Cuando Chiara se echa agua sobre la cara, indica metafóricamente su verdadero despertar ante una realidad que hasta ese momento es simplemente un proyecto, una utopía. La secuencia se cierra con un plano de la carta de ajuste del televisor que indica

el fin de la transmisión, y la secuencia siguiente se abre con un plano de Chiara en la cama abriendo los ojos debido al sonido del despertador.

A partir de este momento, toda la acción es narrada desde el punto de vista de Chiara. Una focalización testimonial, en la que el personaje ejerce como testigo privilegiado de un acontecimiento histórico, y una focalización subjetiva e íntima, que combina el sueño y la realidad. Chiara al tiempo que vive el suceso en primera persona, querrá íntimamente escapar de forma instintiva, casi subconsciente, de una verdad que parece una elaborada pesadilla, o un relato literario fantástico o *kafkiano*. Una crónica histórica real que se entremezcla con sus recuerdos, sueños y vivencias, de modo que la concreción de lo que va aconteciendo queda difuminada.

La primera parte del film –su inicio verdadero después del prólogo– se abre precisamente con el sonido del despertador. Chiara despierta bruscamente, se levanta de un salto, y deja caer un libro: *La sagrada familia* de Marx y Engels. La televisión muestra, en correspondencia con el cierre de la anterior secuencia, la apertura de la emisión. Chiara mira al exterior, ve como una vecina la observa, y comienza a cerrar todas las persianas. [Ver **Figura 4**].

FIGURA 4:



La esta escena tiene múltiples niveles de representación superpuestos. Por un lado, en el nivel más concreto, la protagonista se aísla del exterior para proteger su actividad de la visión de los vecinos. Sus recelos paranoicos –razonablemente justificados, por otro lado, dada su ocupación de terrorista– aportan la tensión a la trama; un efecto que se apoya también en la diégesis sonora, a través de la música operística que llega del televisor y que acaba inundando la escena.

Por otro lado, la escena muestra por primera vez la situación de encierro de los personajes. La condición de “prisionero” de Aldo Moro terminará extendiéndose a todos los miembros del comando, especialmente a la protagonista. En su ensayo, Leonardo

Sciascia advierte ya, refiriéndose al caso real, de la doble naturaleza del encierro: “*Aparte de la necesaria reclusión –que los recluía a ellos mismos–, los miembros de las Brigadas Rojas no debieron de ejercer sobre Moro coacción ni violencia física (...)*”⁵⁷². Chiara se procura un autoencierro, dando por segunda vez los “buenos días a la noche”, y oscureciendo la estancia, mientras se muestra aplastada por los barrotes de la ventana en un término, y la jaula de los canarios –un símbolo evidente sobre el que incidiremos más adelante– [Ver **Figura 4**].

En tercer lugar, en torno al despertar de Chiara y al libro de Marx que tira al suelo, en el nivel más simbólico de los tres, cuando suena el despertador sobre la realidad –cuando se activa la acción terrorista–, la ideología desaparece, arrojada literalmente al suelo. La correlación visual metafórica se articula como una condena del terrorismo, que desvincula de entrada la violencia de la ideología. El proceso real –el secuestro–, y su sustrato ideológico, desviado y dogmatizado, se sobreponen al texto teórico. Los terroristas interpretan la teoría a su manera, y llenan de sombras –provocando la noche en el día, como indica el título– el tiempo y el espacio histórico que pretenden “revolucionar”.

No deja de ser curioso, que sea *La sagrada familia*, un texto secundario de Marx y Engels, el escogido por Bellocchio. Un título con una doble resonancia religiosa y burguesa –fe y familia–, en consonancia con la idea de la “familia” terrorista, ya apuntada más arriba, a la que se une el dogma de fe laica profesada por los terroristas, que Bellocchio se obstinará en señalar durante todo el film.

En un cuarto y último nivel –en el plano del personaje–, el despertar supone la cristalización de la transformación previa de Chiara, cuyo cuerpo se activa como un miembro más de la operación, pero cuya mente –a la luz de lo que va mostrando el film– navega cada vez más entre dudas y sensaciones de irrealidad.

Chiara, con su carácter ya desdoblado, se debate –como tantos personajes de Bellocchio– entre dos realidades limitadas por un encierro real o metafórico. Si el autor utiliza habitualmente un reflejo visual del personaje para mostrar la primera idea –la transformación–, este segundo estado fronterizo suele estar representado por el encuadramiento del personaje en un límite físico que le bloquea, y que separa los escenarios, dividiendo las realidades: ventanas, barrotes, verjas. En este sentido, resulta interesante abrir un pequeño paréntesis en el análisis del film para reunir esta sucesión

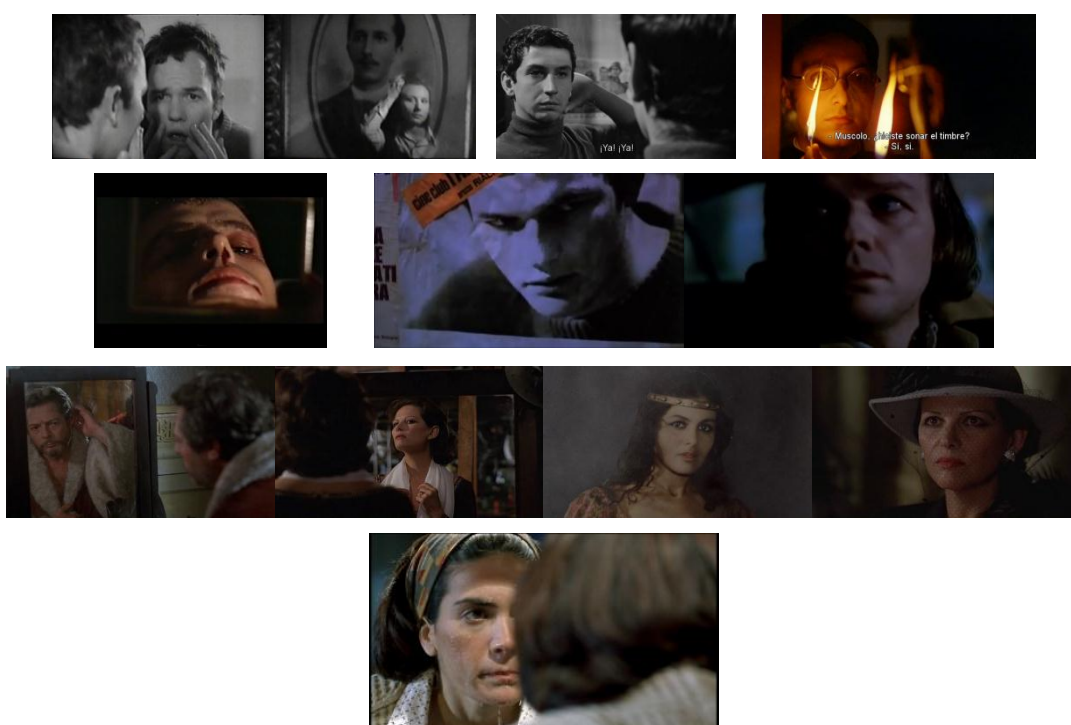
⁵⁷² SCIASCIA, L. (2010), *op. cit.*, pp. 23-24.

cronológica de símbolos, presentes ya desde sus primeras obras, que permita demostrar nítidamente la utilización y la evolución de estos recursos narrativos y simbólicos. [Ver **Figura 5**].

FIGURA 5:

Los símbolos de transformación psicológica de los personajes en Bellocchio:

El desdoblamiento o la transformación del personaje es una constante en el cine de Bellocchio que suele motivar el cambio de actitud de sus protagonistas, haciéndoles pasar del proyecto a la acción –*I pugnì in tasca*– o de la realidad a la ficción y viceversa –*Enrico IV*–.



Los fotogramas corresponden respectivamente a Ale (Lou Castel), dispuesto plasmar sus ideas asesinas en actos, y a su hermana (Paola Pitagora) en *Las manos en los bolsillos* (1965); el joven falso maoísta Camillo (Pierluigi Aprà) en *China está cerca* (1967); el inoperante Franco (Aldo Sassi), indeciso entre el pensamiento y la acción en *En el nombre del padre* (1971); el recluta (Michele Placido) que va a pasar de ser castigado a castigador en *Marcha triunfal* (1976); el actor (Lou Castel) que ve su propio reflejo en el cartel de su film de juventud en *Gli occhi, la bocca* (1982); La marquesa (Claudia Cardinale), confrontada a su retrato de juventud y su imagen especular, y el loco Enrico (Marcello Mastroianni) dispuestos a representar una ficción en *Enrico IV* (1984); y la joven terrorista Chiara (Maya Sansa) en *Buenos días, noche* (2003).

El personaje desdoblado entre dos espacios en contradicción:

La condición doble del personaje se representa a su vez por su equilibrio entre dos espacios reales o imaginarios; o su estado real y su anhelo, o la división entre la libertad y la opresión, o la cordura y la locura. Bellocchio establece dicha construcción situando al personaje en encuadres y situaciones análogas.



Ale, oprimido y en el límite de la locura (Lou Castel) observa el vacío desde un campanario en *Las manos en los bolsillos* (1965); unos niños pobres encaramados a una verja en el documental *Paola o Il popolo calabrese a rialzato la testa* (1969); respectivamente, el soldado (Michele Placido) y la mujer del capitán (Miou-Miou) anhelan diferentes modelos de libertad en *Marcha triunfal* (1976); El juez (Michel Piccoli) que bascula entre la cordura y el abismo del desequilibrio parece atisbar curioso este último en *Salto en el vacío* (1980); la peculiar mezcla de aprisionamiento y liberación (sexual) en *El diablo en el cuerpo* (1986); el psicólogo (Daniel Ezralow) de *La visione del sabba* (1988) asomado a la ventana, mientras su paciente y teórica bruja (Béatrice Dalle) está prisionera en una celda colgante; la esposa del protagonista (Valeria Bruni Tedeschi) que también se debate con la locura en *La balia* (1999); Ernesto Picciafuocco (Sergio Castellitto), abrumado por el entorno religioso-familiar al que quiere sustraerse, observa entre las rejas y las ramas su fantasía de liberación encarnada en una falsa profesora de religión (Chiara Conti) en *La sonrisa de mi madre* (2002), Chiara (Maya Sansa, en el mismo decorado que en el film anterior), miembro de las Brigadas Rojas, en *Buenos días, noche* (2003); e Ida Dalser (Giovanna Mezzogiorno) encerrada en un manicomio en *Vincere* (2009).

Retornando al *raccord* de *Buenos días, noche*, la misma secuencia que daba pie a esta anotación sobre transformación y dualidad prosigue. Chiara, después de cerrar completamente persianas y ventanas, realiza las tareas de ama de casa, que parece haberle encomendado el comando.

El secuestro de Aldo Moro, que ya ha tenido lugar, queda elidido en la narración ajustado al punto de vista de la protagonista que permanece a la espera en la casa. Chiara, en tensión, escucha el ruido ensordecedor de un helicóptero. Las imágenes, que parecen balancear la representación entre su dimensión histórica y su naturalismo costumbrista, compaginan las tareas de Chiara para su “familia” de terroristas (lavar, planchar, cocinar, etc.), con las imágenes de archivo reales de un helicóptero. [Ver **Figura 6**].

FIGURA 6:



De este modo, el secuestro de Aldo Moro se plantea en *off*, lo que además de justificarse en la focalización, manifiesta la decisión consciente del director de evitar cualquier espectacularidad en el relato: “*Pensé desde el principio en no partir del atentado, e incluso de no dejar que se viera*”⁵⁷³. En este sentido Bellocchio confía la estructura de su relato a tres elementos, dos que pueden considerarse contrarios y al mismo tiempo complementarios; y uno de respeto a un principio narrativo.

En cuanto a los dos primeros, la elipsis absoluta del secuestro de Moro resulta eficaz, o bien porque el espectador –particularmente italiano– conoce tan bien la historia de Moro que no le es necesario volver a revisar maquinalmente los detalles del atentado; o bien, porque un espectador sin conocimientos previos, sigue asistiendo a una narración que, de momento, se reserva información, aumentando la intriga.

Este último supuesto último funciona también, de cualquier modo, para el primer tipo de público, es decir el informado. Ya que los resortes de la intriga tampoco se

⁵⁷³ Marco Bellocchio, citado en MEREGHETTI, P. (2005), *op. cit.*, p. 220.

anulan por conocer algo mejor el contexto histórico. Por otro lado, el principio narrativo que sigue Bellocchio –ya avanzado–, es precisamente el de mantener la coherencia del punto de vista. Si Chiara (sosías de Anna Laura Braghetti) no participó directamente en la acción, resulta lógico que la confusión y ausencia de datos que sufre el público, resulte compartida por el personaje.

Chiara, en su encierro inminente, dedicada a “sus labores” –la machista división de tareas de las Brigadas Rojas resulta también llamativa, por cierto–, no comprende todo –o más bien casi nada– de lo que está ocurriendo. Aunque privilegiada como testigo por su condición de miembro del comando que sabe lo que se está tramando, asiste a los sucesos históricos que están teniendo lugar desde una posición de desconocimiento, similar a la de cualquier ciudadano de entonces, o a la de cualquier espectador de ahora. La confusión de la terrorista, encerrada, resulta equiparable a la que va a sufrir Aldo Moro durante su enclaustramiento. El verdugo y la víctima comparten una paradoja que nace de la ausencia de información de ambos sobre lo que realmente ocurre, pese a ser protagonistas de los hechos.

La confusión relativa de Chiara –y del espectador que se identifica con su punto de vista– acrecentada por el ruido del helicóptero y por la música, concluye cuando finalmente, tras cambiar de canal nerviosamente, observa la emisión de un avance de noticias que explica lo ocurrido. Bellocchio, intercala en el montaje [Ver **Figura 6**] la imagen de archivo de una ópera de títeres que se ve en televisión cuando Chiara cambia de canal, combinada en rápidos insertos con el resto de motivos. Una adjetivación simbólica, ni sutil ni reiterada, que actúa como una especie de comentario a pie de página, con la brillantez del cronista que se permite una ironía, que no solo no afecta a la honestidad de su relato, sino que lo enriquece con lucidez al integrarlo de un modo tan natural y verista. El baile de máscaras –una danza macabra desde luego– ha comenzado y Bellocchio lo apunta claramente. Dentro de la escena italiana, el caso Moro no solo va a provocar un verdadero punto de inflexión político para todos los actores (clase política, gobierno y terroristas) sino que va a generar –en los angustiosos dos meses que se prolonga el secuestro– un verdadero juego de señuelos y de posturas variables de todos los implicados, incluyendo a la Iglesia católica.

El informativo abre con la noticia de un “*atentado gravísimo*” contra Moro. Chiara se alegra enormemente, pese a no saber aun nada sobre el resultado del mismo para bien o para mal. [Ver **Figura 7**].

FIGURA 7:



El dogmatismo inicial de Chiara (Maya Sansa) está por encima de la preocupación emocional por sus compañeros pese a no conocer la suerte que han corrido. Su actitud se enfría ante la información que revela la muerte de los cinco escoltas del presidente de la DC. La música grave acompaña la escena que prosigue, incorporando un nuevo elemento: una vecina, visiblemente alterada –probablemente como consecuencia de la información del atentado– le deja su bebé a Chiara para que lo cuide en su ausencia, pese a la negativa inicial de esta.

¿Cuál es el significado del bebé? ¿A qué motivo narrativo o estético responde este episodio dentro de la secuencia? La respuesta a estas preguntas es múltiple. La idea más intuitiva es que la presencia del bebé aporta un apunte poético indiscutible –un contrapunto sensiblemente lírico a todo lo que hasta ahora hemos visto–, que funciona precisamente por contraste.

Ahondando más allá, pero en la línea de la narración según las claves del *thriller*, la intromisión (de nuevo) de una vecina aporta un elemento de intriga que descoloca al espectador y al personaje. Pese a su desarrollo absolutamente opuesto al de un autor como Alfred Hitchcock (al final un referente inevitable si se quiere hablar de los mecanismos del suspense), el elemento del bebé introduce el típico obstáculo que aumenta los ingredientes de la tensión: la terrorista espera la llegada sus compañeros con el secuestrado y llaman al timbre. La duda emerge ante la identidad de la persona que llama (para el público y el personaje, que en este momento comparten la misma información narrativa): ¿Quién es? ¿La policía? ¿Los compañeros terroristas?

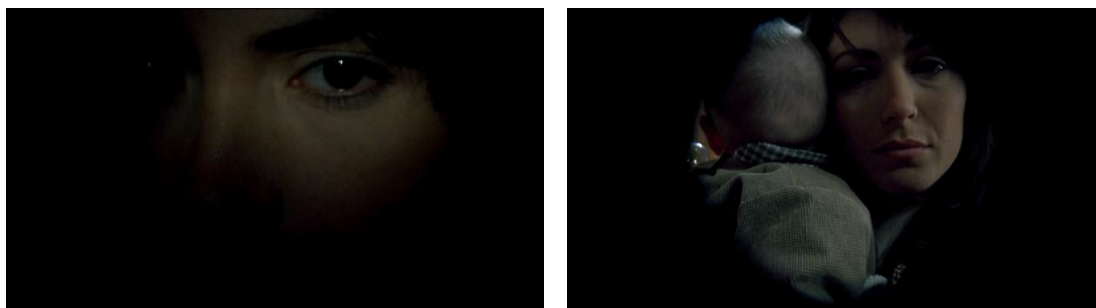
En ese momento, el relato introduce un giro inesperado: una vecina con un bebé, que además le deja al niño. La situación se complica. La terrorista no solo debe esperar en una situación de absoluto riesgo y relativa incertidumbre, sino que además tiene que cuidar de un bebé sabiendo que su madre volverá a buscarlo, quizá en el momento más inoportuno.

La misma plasmación visual del ojo de Chiara en la mirilla cuando acude a abrir la puerta –una imagen que se repetirá constantemente cuando Moro se halle en su zulo–

establece un mecanismo de suspense que identifica el ojo del personaje con el del espectador y por tanto con su punto de vista. Dice Lydia Blanc en *Positif* que Bellocchio “pone esos ojos negros, los de Maya, sobre la imagen de esta película que hace de la mirada el objeto central de la cuestión. (...) Historia de una mirada, por el juego de la focalización interna en el que podemos preguntarnos si la mirilla no es justamente la retina de Chiara: la cámara es así parte integrante del espacio cerrado asfixiante y oscuro constituido por los terroristas y su cautivo”⁵⁷⁴.

Los ojos enfrentados literalmente –los del espectador y los del personaje–, que parecen mirarse respectivamente, se enfrentan a su vez al plano siguiente: al objeto de la mirada, desconocido en ese punto clave para ambos, y por tanto generador de una inquietud compartida. [Ver **Figura 8**].

FIGURA 8:



En este punto inicial –en el que por primera vez se muestra el plano recurrente del ojo– resulta interesante realizar otro pequeño inciso para ahondar en la cuestión del punto de vista en el personaje del film. La cuestión no es menor, ya que el hecho objetivo de poder contar, en el ámbito de la realidad, con el punto de vista de la terrorista real por escrito –gracias al libro de Braghetti– es, muy probablemente, el hecho que explica la existencia del film ya que permite abordar esa perspectiva con una cierta verosimilitud.

El punto de vista es precisamente el elemento fundamental en la construcción dramática del suspense, gracias a las diferentes posibilidades que otorga al creador del relato para dosificar, sustraer o revelar la información al espectador. La eficacia de esta obra reside precisamente en que su aproximación a un episodio histórico tan conocido, evaluado, interpretado e investigado como el caso Moro parte de una perspectiva nueva, cuyo motor básico es el suspense, y cuyo objeto final es la reflexión política. Parece

⁵⁷⁴ BLANC, L., “Mai senza Maya Sansa”, *Positif*, diciembre 2004, n° 526, p. 69.

evidente, que por sus propios intereses, trayectoria y estilo, Bellocchio no está interesado en rodar un film de suspense en el sentido coloquial del término; ni siquiera un “suspense político” a lo Francesco Rosi⁵⁷⁵. No obstante, lo que Bellocchio sí hace es apoyarse en esos mimbres genéricos para establecer su discurso y montar un relato de tensión indiscutible, con el que luego puede contar –además– lo que desea en torno al problema filosófico-político.

En dicho ensamblaje narrativo, la adquisición de un punto de vista interesante para el relato y para el espectador es una pieza fundamental. Bellocchio lo logra recurriendo a un personaje que se halla presente en el acontecimiento, pero cuya función histórica y logística es secundaria, por lo que la mayor parte de los hechos narrados los descubre al mismo tiempo que el espectador.

La correlación de puntos de vista entre el personaje principal y el espectador resulta el gran hallazgo del cine político moderno. El modelo Costa-Gavras –cineasta que trabajó y luego abandonó el tema de Aldo Moro, con vistas a un film co-escrito por Franco Solinas⁵⁷⁶–, que no casualmente se constituye de la combinación de la estructura del *thriller* con el relleno de la temática política, recurre precisamente a esta elección pragmática –de una eficacia innegable incluso para sus detractores– con la que cualquier tipo de público es arrastrado a la densa arena política por la vía de un género y una focalización narrativa convencional.

Volviendo al film y a Chiara, Bellocchio nos presta en definitiva a un personaje –rico, además, en su descripción emocional y psicológica– para que compartamos con él su visión de un hecho histórico-político, gracias a que a través del mismo nos hemos introducido plenamente en el relato. De ahí que pese a constituirse en pequeños callejones de suspense sin salida –puesto que se apuntan para luego ser olvidados–, la incorporación de estos elementos suplementarios de suspense (como el de la vecina con el bebé) no resultan en absoluto superfluos.

En cualquier caso, el episodio del bebé no solo se erige en una fórmula *hitchcockiana* para cargar aun más de obstáculos insólitos –con cierta ironía– la situación planteada, sino que aporta datos importantes para caracterizar a un personaje, al que de momento no conocemos bien. Chiara, decíamos anteriormente, es una chica de apariencia normal, que lee a Marx, y cuyos compañeros parecen tramar algo raro.

⁵⁷⁵ Excelente cineasta por otro lado cuyo cine político suele narrarse precisamente en forma de crónica, sin puntos de vista internos dentro del relato.

⁵⁷⁶ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.) (2002), *op. cit.*, p. 23.

Incluso los menos informados pueden sospechar ya que pese a su dulzura tranquila, Chiara es la integrante de un grupo terrorista.

En este punto, en que pese a la simpatía natural que irradia el personaje (gracias, entre otras cosas, a la bella serenidad de Maya Sansa), el espectador aún no se ha construido una opinión sobre el mismo –apenas han transcurrido diez minutos de metraje– ocurre algo terrible. Chiara da exacerbados gritos de gozo y celebración mientras el presentador anuncia el atentado contra Moro. En este punto, el personaje y el espectador tipo –cuyos puntos de vista se estaban identificando paulatinamente– sufren un total desvío. Únicamente con esa reacción, Chiara queda descrita como un monstruo que se alegra de un atentado, sin ningún atisbo de preocupación humanitaria (ni siquiera por sus compañeros), y que encima, como conocemos inmediatamente (o podemos saber por conocer la historia; hecho nada improbable), ha provocado varias muertes y se va a saldar en tragedia. Y aquí aparece el bebé.

El personaje necesita urgentemente algún elemento que equilibre su caracterización presente, haciéndolo complejo, y restableciendo la identificación narrativa con el espectador. El primer paso, como simple elemento de puntuación visual es la inclusión del ojo en la mirilla; el cambio de fondo, la inclusión de un elemento puntual de intriga convencional (el timbrazo, la vecina...); pero el fundamental es que de repente, la terrorista sin piedad ni sentimientos se haga cargo de un bebé, le dé el biberón y le acune. [Ver **Figura 9**].

FIGURA 9:



De este modo, Chiara recupera una humanidad momentáneamente perdida – porque para un espectador normal alegrarse de un atentado terrorista resulta anormal, salvo en contadísimas y excepcionales circunstancias⁵⁷⁷ –, y su personaje prosigue haciéndose más complejo. La escena de tensión realista –histórica– se ve rasgada por la

⁵⁷⁷ Podría citarse con reservas el caso del presidente del gobierno de Franco, Luis Carrero Blanco, asesinado por ETA en 1973; un hecho tratado precisamente por un prestigioso cineasta “político” italiano, Gillo Pontecorvo, en *Operación Ogro* (1979), y que no genera un especial sentimiento de rechazo en la opinión pública española como acto aislado. Este film, de hecho, lo plantea así.

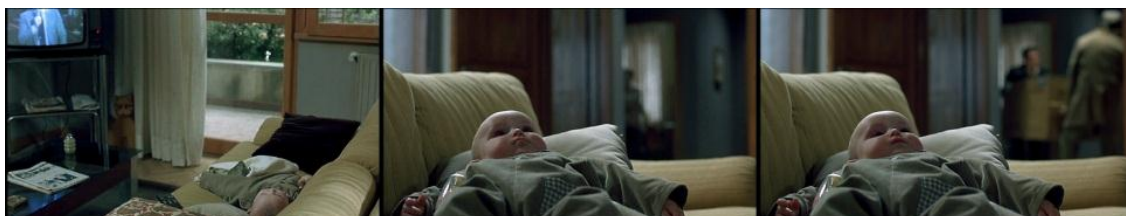
inclusión de un extrañamiento poético que la enriquece y la hace más compleja, y con ella, al personaje que la esta protagonizando.

Paralelamente, en la televisión, el presentador explica precisamente algunos datos fundamentales para introducir la figura histórica de Moro al público tentativo que no la conozca: es un hombre de estado, presente en el último gobierno, y artífice del pacto entre la Democracia Cristiana y el Partido Comunista.

La secuencia prosigue con la llegada del resto del grupo con el arcón. Toda la escena se plantea en un equilibrio entre el *off* espacial (la cámara permanece con el bebé), o el segundo término, originalmente apuntado desde la perspectiva del bebé, mientras los terroristas y la caja del fondo permanecen desenfocados. [Ver **Figura 10**].

Bellocchio sostiene el mismo extrañamiento del que antes hablábamos con la combinación de elementos dispares, pero al mismo tiempo parece establecer diversas lecturas simbólicas e históricas a partir de tan excepcional testigo: la mirada del inocente; el germen de la historia; la herencia histórica para las nuevas generaciones. Evidentemente, decidirse por una a partir de una metáfora tan vaga, pero tan intensamente icónica, resulta imposible por su misma inconcreción.

FIGURA 10:



La secuencia tiene una pequeña ruptura cuando los terroristas pasan a la habitación contigua, apuntada por el cambio de luz: de la luminosidad anterior se pasa a una oscuridad casi total, como si se quisiese dirigir estéticamente la profundización en el terror. No obstante la continuidad temporal y espacial se mantiene, por lo que la secuencia sigue. Los terroristas intentan introducir la caja en el zulo pero es imposible. Finalmente, optan por sacar a Moro, que está drogado, e introducirlo directamente. En ese momento se oye el timbre. Chiara cierra las puertas ante la incertidumbre (de nuevo) general, y en *off* escénico, devuelve el bebé a su madre. Cuando Moro está ya en el zulo, aunque no le vemos, oímos por primera vez su voz reconociendo la identidad política de sus captores.

La escena, además de introducir de nuevo el elemento del timbre como motor del suspense –destinado más a reflejar la angustia de los personajes, que a inquietar al espectador– abunda en la focalización del personaje femenino, pese a que este apenas se muestra. Los planos cortos de los terroristas empujando el arcón; la ausencia –en este punto– de la figura de Moro, desdibujada entre sombras, e incluso el secreto compartido de la presencia del bebé –detalle que Chiara ha ocultado a sus compañeros– afianzan esa alianza entre nuestro punto de vista y el del personaje.

La brevísima secuencia siguiente continúa integrando las imágenes reales de la información televisiva de aquel día con la ficción. La información sobre el resto de víctimas, y las escenas del atentado, parecen asombrar a Ernesto (Pier Giorgio Bellocchio). Su personaje, el terrorista que finge ser el esposo de Chiara, es junto a esta el miembro más dubitativo del comando. Ya en la secuencia previa salía de la habitación, como queriendo escapar de una realidad que parecía sorprenderle al verla por televisión (pese a que es corresponsable y protagonista de la misma). La escena apunta una idea sobre el personaje que se irá desarrollando a lo largo del metraje.

Del mismo modo, el misterio inicial sobre la propia imagen del secuestrado se refuerza a partir de los objetos personales que se muestran: su cartera, la foto de su nieto, sus gafas. Estos le preceden y le describen, creando una imagen previa para el espectador que no sabe quien es Aldo Moro (el personaje histórico), o complementando la imagen que cualquiera que le tenga presente mantiene previamente.

La presencia del objeto como representación de la persona –ausente físicamente de la narración– es un elemento de una fuerza emocional muy intenso. Es un recurso más propio de la literatura, que obliga al espectador de forma inconsciente e intuitiva a imaginar al personaje a partir de las pistas presentes que lo describen⁵⁷⁸. De este modo, dichos detalles humanizan a un personaje que todavía no conocemos –al igual que Chiara que los observa– y además representan, más lejanamente, una especie de premonición de su final trágico, casi anunciando prematuramente que Moro es un cadáver, del que solo quedan sus efectos personales.

⁵⁷⁸ Es un recurso muy habitual en los títulos en que uno o varios personajes fundamentales en la historia han muerto antes de que comience la narración, pero son constantemente aludidos y recordados por personajes presentes en la misma y por otros elementos de la diégesis. Por citar dos casos: *Los cuatro hijos de Katie Elder* (*The Sons of Katie Elder*, Henry Hathaway, 1964), que comienza con el entierro del personaje citado en el título, y aludido constantemente, simbolizándose en su mecedora favorita; o los padres de los personajes de *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* (*Avanti!* Billy Wilder, 1972), en que como en el film que nos ocupa, las gafas y la lectura sin cerrar del padre del protagonista, están presentes en un momento fundamentalmente emocional.

La escena revela el aspecto más enigmático del film: Moro llevaba entre sus pertenencias un guión cinematográfico titulado “Buenos días, noche”. La idea aquí apuntada volverá a surgir cuando aparezca, como personaje no menos enigmático que su obra, el autor del guión. La idea no llega a cerrarse y simplemente se plantea como un elemento más de extrañamiento poético. ¿Lo que vemos es real o es la representación de una ficción previamente escrita? Evidentemente lo que vemos es una representación de lo real, pero Bellocchio parece querer introducir un elemento de duda. ¿Su narración es una simple reconstrucción histórica, o es una representación de algo que, de por sí, es una ficción representada?

No debemos buscar una respuesta sencilla. La representación *bellocchiana* reconstruye la historia del secuestro de Moro, pero no es desde luego una simple representación histórica. Primero, porque como ya apuntaba Sciascia, utilizando el ejemplo del relato de Borges sobre el segundo autor del *Quijote*, el propio *affaire* Moro casi parece una ficción literaria: “¿Por qué se tiene la impresión de que el caso Moro está ya escrito, de que vive en una esfera de intocable perfección literaria, de que no podemos sino reescribirlo literalmente, cambiándolo así todo sin cambiar nada?”⁵⁷⁹.

Bellocchio parece seguir al pie del espíritu esta pregunta de Sciascia. Su reproducción fílmica reconstruye el caso, cambiando perspectivas y enfoques, y sin embargo, el hecho en sí –el encierro de Moro y su relación con Chiara–, parece dotado de una vida narrativa propia, como si siguiera secuencialmente un guión, que podría ser ese falso guión que Bellocchio introduce como apunte metalingüístico.

Los terroristas, a su pesar y pese a su sorpresa, siguen un guión preestablecido. De ahí que, aunque alguno de ellos –por ejemplo, Chiara– quiera cambiar algo, nada va a cambiar, con respecto al final de la tragedia. El segundo aspecto que aleja la película del simple telefilm histórico es precisamente la complejidad de los cambios –sustancialmente introspectivos– que parecen modificar el relato, pero que en realidad no lo cambian, simplemente lo hacen más poliédrico y más rico.

El resultado es casi la duplicación de la historia. Por un lado, los hechos –acontecidos en la realidad de forma indiscutible– se suceden, y por otro la historia interior de Chiara y los apartes que podríamos definir como poéticos los transgreden, confirmando al conjunto un aire de realismo mágico –un término utilizado para definir el film por

⁵⁷⁹ SCIASCIA, L. (2010), *op. cit.*, p 29.

Hoberman en *The Village Voice*⁵⁸⁰—, que convierte la obra en un tipo de film político absolutamente insólito.

En la secuencia siguiente, Chiara viaja en autobús urbano. Se dirige a una farmacia para comprar unas medicinas para el secuestrado. Por primera vez, el film respira en su contexto, fuera del mundo cerrado del apartamento, y de las emisiones televisivas. Bellocchio confronta dos mundos reales: la sociedad “normal” (casi identificada con la Democracia Cristiana) personificada en las ancianas que van en el autobús (consternadas por el secuestro del político y por la propia huelga), y la sociedad “contestaría” por medio de la intromisión de los manifestantes, portadores de banderas rojas, que celebran la jornada de huelga que realmente tenía lugar ese día.

Chiara —y con ella las Brigadas Rojas—, parece al margen de esa realidad de calle: observa extrañada las calles borrosas a través de los cristales rayados del autobús. En cierto modo, y pese a las tensiones sociales, brillantemente expuestas en tan breve escena, los terroristas son una anomalía extraña, una deriva atronadora pero aislada del tejido social que incorpora tanto a partidarios del sistema como a revolucionarios.

De vuelta a su universo, Mariano (Luigi Lo Cascio), el líder del comando lee el guión lanzando las páginas al suelo y ordena quemarlo. La escena corresponderá, quizá sin pretenderlo por su brevedad, con una secuencia posterior con el papa Pablo VI de protagonista. El guión lanzado por el suelo y luego quemado, supone por un lado la negación de los terroristas sobre su propio relato, pero también la búsqueda de una rescritura de la historia por parte del propio Bellocchio.

FIGURA 11:



La secuencia [observada en los fotogramas de la **Figura 11**], plasma una idea política del periodo, necesaria para la comprensión del proceso histórico, del devenir de la izquierda política italiana, y en última instancia de la narración del film. La “familia” de terroristas, así presentada por Bellocchio, con ese plano general tan frontal de grupo

⁵⁸⁰ HOBERMAN, J., “*Good Night, and bad luck in an Italian political thriller*”, *The Village Voice*, 9-15 de noviembre de 2005, vol. L., nº 45, p. 61.

sentado en el sofá –imagen referencial de una familia occidental contemporánea– que ve la televisión, asiste a las declaraciones públicas del líder del Partido Comunista Italiano.

Una vez más, el director entremezcla de modo preciso y equilibrado, las imágenes de archivo con las de la ficción, aumentando no solo la sensación de realismo informativo, sino el propio discurso meta-audiovisual⁵⁸¹. Enrico Berlinguer, figura mítica de la izquierda italiana, en un mitin del Partido Comunista, distancia claramente a la izquierda democrática de la actividad terrorista de las Brigadas Rojas, ejercida en nombre del marxismo, y con no pocos partidarios o simpatizantes silenciosos en el seno de izquierda social italiana. Su actitud histórica en dicho sentido, ayudó precisamente a aislar el terrorismo, minando su apoyo social difuso, al definir a las Brigadas Rojas, con ocasión del secuestro de Moro, y como recoge el film como “*asesinos terroristas que atentan contra nuestra instituciones y contra la libertad que hemos conquistado con nuestra lucha*”⁵⁸².

La familia terrorista –cuyo plano fijo de conjunto se mantiene, integrando, en un símbolo nada inocente, la jaula con el pájaro al fondo (para que Moro también se halle presente en espíritu)– no comprende la actitud de Berlinguer ni de sus partidarios. Los terroristas, presos de la interpretación dogmática de su biblia particular –el *Libro Rojo*– no comprenden los matices profundos de la distancia que la izquierda oficial pone con su forma violenta de presionar el sistema.

La precisión del engranaje narrativo y simbólico es absoluta. La escena se cierra cuando, en la imagen de archivo editada, que narrativamente se ve en el televisor, Berlinguer mitinea en su alocución genérica a la izquierda “*Debemos abrir los ojos*”⁵⁸³, plano que es seguido por corte, abriendo una secuencia nueva, por la imagen de Chiara durmiendo, con los ojos cerrados.

Esta secuencia prosigue, con una declaración de Giulio Andreotti, primer ministro en ese momento, que Bellocchio mantiene fuera de foco, cómo si su paternalista apelación a los terroristas resultase hipócritamente indolente en relación con su papel real en el proceso. Mientras Chiara dormita y teje una prenda roja, sus camaradas realizan tareas inequívocamente bruscas, de violento referente: clavan la caja donde Moro era portado, que adquiere siempre la apariencia de un ataúd; cargan y limpian las pistolas, etc.

⁵⁸¹ Bellocchio había utilizado ya las mismas imágenes del mitin de Enrico Berlinguer en *Sogni infranti - Ragionamenti e deliri* (1995), concretamente en el momento en que trataba el caso Moro.

⁵⁸² Discurso de Enrico Berlinguer recogido en el film.

⁵⁸³ *Ibid.*

La primera secuencia onírica, subjetiva del pensamiento de la protagonista, tiene lugar en este momento. Chiara se queda dormida y es transportada a la cama por uno de sus colegas. El montaje presenta un encadenado progresivo entre la imagen de Chiara durmiendo, y unas imágenes borrosas, en blanco y negro, con el aspecto de un film antiguo y rayado, que muestran nieve sobre un banco. Una música con coros “celestiales” lejanos y tristes suena con gran intensidad. De repente, Chiara se despierta y abre los ojos. [Ver **Figura 12**].

FIGURA 12:



El sueño críptico de la protagonista constituye un primer nivel onírico, que más adelante se ampliará, revelando un sentido concreto. El narrador emplea con maestría los símbolos de un modo sutil y no forzado. La apelación de Berlinguer: “*abrid los ojos*”, no rima directamente con el proceso de “despertar” de Chiara, sino que su distanciamiento ideológico, es revelado de forma paulatina, con elementos visuales muy bien dosificados e integrados en la puesta en escena, y con una estructura de guión sabiamente dispuesta a lo largo del film.

FIGURA 13:



Chiara observa al secuestrado Aldo Moro en su zulo por primera vez, al igual que el espectador del film.

El sueño es seguido, en la misma secuencia temporal, por el primer encuentro entre Chiara y Aldo Moro. [Ver **Figura 13**]. Tras despertarse, comprobando que todos los demás miembros del comando duermen, Chiara entra en el zulo y observa a Moro

(Roberto Herlitzka) dormir. La escena vuelve a poner de manifiesto la absoluta identificación del personaje y el espectador. Es también la primera vez, que nosotros – junto con Chiara– vemos al secuestrado. Su apariencia débil, su aspecto ajado, su vestimenta de chándal, crea un efecto evidentemente paradójico para Chiara, apuntado por la aguda voz femenina del solo musical que proviene de la misma composición empleada durante el sueño. Chiara siente piedad por el detenido. Su despertar es doble en este momento: ante el sueño, y ante la imagen del reo (de muerte).

Las siguientes cuatro secuencias espaciales conforman un mismo conjunto que constituye la segunda salida de la protagonista del apartamento. Chiara acude a un organismo público, en dónde trabaja como bibliotecaria. Sus compañeros creen que ha estado de vacaciones en la montaña, hecho que explica que Chiara tomase rayos uva en una de las primeras escenas de la película.

La primera idea que vuelve a extraerse de este segundo aparte (tras la secuencia del autobús) es la insistencia en dos aspectos, uno de atmósfera y otro temático. El primero es la oposición de tono y significado entre las escenas del apartamento y las del exterior (aunque sean interiores, como en este caso, tan oscuros como una biblioteca). En los segundos, se respira un aire de libertad, apoyado por la presencia de múltiples personajes, luces más cálidas, e incluso por el apunte –cuasi romántico– que supone la aparición de un personaje importante: Enzo Passoscuro (Paolo Briguglia), el compañero bibliotecario de Chiara.

La relación de sus miradas en la biblioteca, espacio que requiere silencio y que acaba ostentando el mismo aura mágica propia de un museo⁵⁸⁴, genera una secuencia de una frescura poética que rompe deliberadamente el tono general del film, enriqueciendo el personaje de la protagonista, imbricándolo en su lógico entorno social (juvenil, profesional, amoroso), y aportando notas que transgreden el simple relato histórico-político, para emparentarlo con ciertos usos, incluso *truffautianos*.

Así mismo, en cuanto al tema, la escena sirve –como la del autobús– para describir la percepción social existente en la calle –entre la gente normal– respecto del atentado contra Moro. Dicha profusión de comentarios costumbristas, reveladores de una tensión y una preocupación generalizadas, se emplea esencialmente en la escena del desayuno de los trabajadores (que incluye incluso la broma que puede verse en los fotogramas seleccionados de la **Figura 14** entre un joven de derechas y el conserje

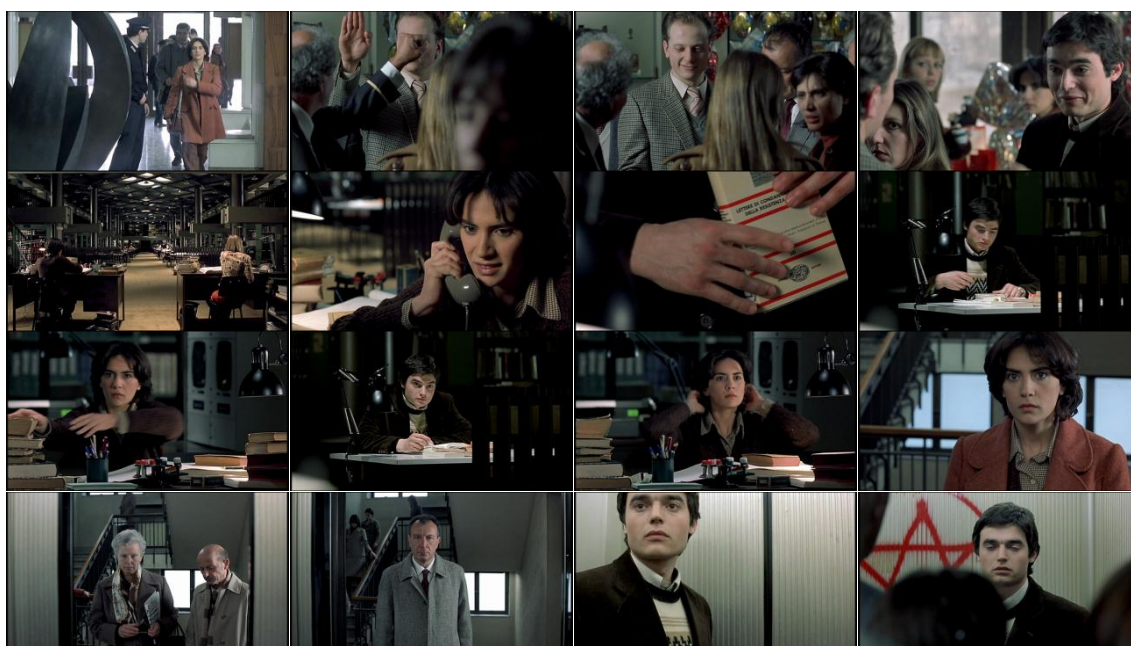
⁵⁸⁴ Aspecto comentado a propósito de las reflexiones sobre *La condena* (1990).

comunista) y que sirve para integrar sutilmente la figura de Enzo, socarronamente acusado de traidor por no haber hecho el servicio militar: “*Eres peor que un terrorista. Al menos ellos se juegan el pellejo*”⁵⁸⁵, le dice el joven de derechas engominado.

La secuencia siguiente, desarrollada ya en la biblioteca, y en la que tiene lugar el mencionado juego de miradas entre la protagonista y Enzo, contiene otros dos aspectos importantes: una conversación telefónica de Chiara con su tía, y la presencia fugaz de un libro, básico en la progresión ideológica de la protagonista.

Respecto a la primera cuestión, que abunda en el retrato dramático de Chiara, descubrimos que esta es huérfana, que tiene un hermano y que ambos se hallan distanciados de su familia. En el segundo aspecto, Enzo irrumpe durante la conversación telefónica con un libro. [Ver **Figura 14**].

FIGURA 14:



Bellocchio plantea realmente dos acciones paralelas brillantemente resueltas, hasta el punto de que cada una resulta independiente. La fórmula es dedicar el espacio sonoro y el visual de forma exclusiva a cada una de ellas respectivamente. El libro que Enzo enseña a Chiara carecería de importancia, ya que de no mediar la posibilidad de congelar la imagen (lo que relativiza esta interpretación) sería imposible conocer su título. No obstante, Bellocchio le dedica un primer plano, fugaz y en el que los dedos del

⁵⁸⁵ M. BELLOCCHIO (2003), *op. cit.*

personaje tapan casi todo el título. ¿Por qué lo hace? ¿Por qué Bellocchio dedica un plano detalle a un libro si no tiene importancia o si su contenido es indiferente?

La respuesta que podemos dar se emparenta con la significación dada a la escena previa del sueño. Bellocchio está desentrañando de forma suavemente paulatina determinadas claves para entender el proceso mental de Chiara. En el criptograma que construye, el libro está relacionado con el sueño, porque como veremos más adelante, precisamente lo explica. No obstante, dado que para cualquier espectador primerizo o no avisado, o que no disponga de la posibilidad o de la curiosidad de ralentizar la imagen, la identidad del libro permanece desconocida, de momento tampoco la revelaremos en el análisis, hasta que el significado del sueño quede explicado en la propia narración.

El aparte exterior concluye con una nueva escena que contextualizando la situación, arroja nuevas sombras sobre el personaje de Enzo, enamorado claramente de Chiara (probablemente ella le corresponde), y figura algo ambigua dentro de la narración.

Bellocchio, en un planteamiento casi de género, coloca la cámara dentro del ascensor. Las puertas se abren y se cierran y diversos personajes, entre ellos Chiara, se asustan al mirar en su interior. Una mujer llega incluso a tocar ese algo desconocido manchándose el dedo de rojo. Dados los antecedentes, Bellocchio juega con la posibilidad de que en el ascensor haya un cadáver, en cualquier caso es algo terrible, a juzgar por la actitud despavorida de todos los testigos que prefieren bajar corriendo por las escaleras. Solo Enzo entra en el ascensor como si nada. Al llegar al primer piso, descubrimos que en el espejo del ascensor está dibujada una estrella roja –símbolo de las Brigadas Rojas– y que Enzo permanece indiferente ante la histeria general.

La escena implica un dato fundamental de la época y que es sintomático de la explicación que Matteo Re⁵⁸⁶ da a la práctica inexistencia en el mismo periodo de aproximaciones cinematográficas sobre el terrorismo: las Brigadas Rojas causaban un terror social profundo. Su comportamiento similar al de la mafia, como apunta un buen conocedor de ambos fenómenos como Leonardo Sciascia, provocaba ese temor respetuoso, el miedo a hablar y el espanto a relacionarse de algún modo con ello⁵⁸⁷. Un miedo casi irracional a esa especie de omnipresente omnipotencia favorecida por el misterio, la clandestinidad y los graves daños y altos objetivos alcanzados (mismamente una figura política tan relevante como Moro) por el terrorismo brigadista. Una percepción

⁵⁸⁶ RE, M. (2008), *op. cit.*, p. 137.

⁵⁸⁷ Una situación que en España ha sido similar durante décadas con respecto al fenómeno de ETA en muchas zonas del País Vasco, especialmente en núcleos de población pequeños.

social que explica la reacción de todos los personajes en la secuencia del ascensor. No en vano, Bellocchio emplea una puesta en escena propia del género de terror, para generar y expresar un sentimiento social de terror. La incógnita es precisamente por qué el personaje de Enzo permanece al margen de la misma.

Entre este aparte comentado y la segunda secuencia onírica, se desarrollan un conjunto de escenas que retratan la rutina costumbrista, si es que puede llamarse así, del comando terrorista, en la que se incluye una imagen clave: Chiara recién llegada del trabajo ve las fotografías de Moro y la carta, que históricamente fueron enviadas a la prensa, lo que conecta lógicamente la historia real –los hechos conocidos del caso Moro–, y la historia “privada” –conocida solo por los testimonios de los terroristas que quisieron hablar–. [Ver **Figura 15**].

FIGURA 15:



Abundando en la relación de piedad que se establece entre la protagonista y Moro –y de nuevo con la focalización del ojo como instrumento de conexión triangular entre el protagonista, el espectador y lo observado–, Chiara ve a Moro rezando a través de la mirilla.

La idea de “familia” vuelve a introducirse con la reunión de los terroristas en torno a la mesa de la cocina, alternada con la figura de Moro comiendo en su zulo, en una fina ironía macabra que incide en la sensación de terrible abatimiento y soledad del personaje. Moro, en una imagen igualmente especular que refuerza la dignidad del personaje, mira tímidamente a cámara –sintiéndose observado– de modo que en ese momento, en que no existe contraplano de mirada (aunque Chiara se ha levantado de la mesa) y los terroristas están comiendo, es frente al espectador contra quien parece querer preservar un ápice de su violada esfera personal. [Ver **Figura 15**].

El segundo sueño de Chiara comienza abruptamente. Suena la misma música coral y aparecen unas imágenes antiguas, de algún noticiero soviético de los años veinte, que muestran la llegada de un tren; y la espera, en la nieve, de obreros que portan pancartas con la efigie de Lenin; imágenes del film de Dziga Vertov, *Tres cantos a Lenin*⁵⁸⁸.

Chiara permanece tumbada en la cama, pero esta vez con los ojos abiertos. La imagen de Moro, con una calidad más desvaída y granulosa, se cuela entre estas escenas como imagen mental de Chiara, que en ese momento no le ve directamente sino que le imagina. Se ve una bandera presumiblemente roja en blanco y negro, y el tren avanzando a través de las vías nevadas por un puente. Finalmente, el rostro de una niña, en blanco y negro; quizá la protagonista de pequeña. El sueño se interrumpe.

La simple nieve sobre el banco de la primera secuencia del sueño, se completa aquí con algunos elementos de significado político y personal. Bellocchio construye el sueño de Chiara de forma vaporosamente sutil, emulando verdaderamente esa ligereza de los sueños, la progresiva intensidad a partir de analogías y elementos inconexos en apariencia, pero relacionados en la raíz.

La nieve del banco, queda así narrativamente relacionada con dos aspectos: la ideología obsesiva del personaje y su niñez, al tiempo que el marxismo-leninismo presentado por las imágenes de archivo, queda imbuido de una especie de pureza primitiva, gracias por un lado a las propia antigüedad de las películas que se escogen para representarlo –cine primitivo, claro–, y a las connotaciones básicas que la nieve puede tener para cualquiera en ese sentido. [Ver **Figura 16**].

FIGURA 16: *El segundo sueño de Chiara.*



⁵⁸⁸ *Tri pesni o Lenine* (1934).

La escena siguiente –que mantiene el *raccord* temporal respecto a la secuencia del sueño– supone un segundo y breve apunte de suspense convencional, como el episodio previo de la vecina con el bebé. Los terroristas se inquietan por los ruidos que vienen del descansillo, para comprobar, en pocos segundos, que se trata de un ladrón común que anda rondando. Una idea que nuevamente retrata la lógica tensión constante del comando, y que, por otro lado, mantiene la narración en una línea de intriga habitual, precisamente justo después de incluir el aparte del sueño, creando un equilibrio muy eficaz entre el mantenimiento de la tensión dramática y la construcción de un discurso ideológico.

En la secuencia siguiente, se produce el primer encuentro directo entre Chiara y Aldo Moro. El prólogo de dicho encuentro muestra varios planos de la protagonista, en una mañana luminosa en que suenan las campanas y casi se respira el aire de domingo, arreglando la casa y, específicamente, sacando la jaula del canario a la terraza. [Ver **Figura 17**].

FIGURA 17:



Siguiendo la más que probable construcción simbólica que Bellocchio ha pretendido establecer para explicar la psicología de su personaje, la acción de Chiara es una consecuencia directa de su sueño. Se ha levantado por la mañana –tras su enigmático e intenso sueño y el episodio del ladrón– y lo primero que hace –en una atmósfera especialmente luminosa– es sacar la jaula con el canario. Si el pájaro enjaulado es la metáfora evidente (incluso demasiado evidente) de Aldo Moro, podemos entender que Chiara, aún no pudiendo ni queriendo de momento liberarle, intenta al menos “aproximarle” a la libertad.

Digamos que es un primer paso en el proceso de transformación del personaje, en su tránsito de la oscuridad a la luz, de la opresión (física e ideológica) a la liberación. Un tránsito inverso al del inicio del film, en que la puesta en escena (con el cierre de ventanas y persianas) indicaba todo lo contrario. [Ver **Figura 18**].

FIGURA 18:



El trayecto de ida y vuelta del personaje queda perfectamente plasmado en la correspondencia entre la significativa puesta en escena de los dos momentos aludidos. Los dos primeros fotogramas corresponden al momento –en el minuto 8 del film– en que Chiara cierra el apartamento y corre todas las cortinas; y los dos fotogramas restantes, a la secuencia en que nos encontramos, en que de forma idénticamente encuadrada, abre la puerta y saca fuera la jaula.

El primer encuentro con Moro funciona como un juego de miradas en torno a la focalización de los personajes, del espectador y de los respectivos campos de visión que limitan a cada uno. Al compartir el punto de vista con el personaje de Chiara, el espectador solo observa lo que ella observa. De ahí, que la figura de Moro [cómo puede verse en la **Figura 19**], solo se muestre encuadrada por la mirilla, borrosa o desenfocada, según las circunstancias.

FIGURA 19:



El diálogo entre Moro y los otros dos terroristas que le “interrogan” se produce de forma paralela a la acción que verdaderamente es priorizada por Bellocchio: la actitud y las sensaciones de Chiara frente al secuestrado. Moro no entiende porque ha sido secuestrado, ya que en ese momento no ejercía ninguna responsabilidad política concreta. El líder del comando le explica que es un símbolo del poder burgués y de la Democracia Cristiana, al igual que él se autoproclama representante del proletariado. El diálogo continúa sin posibilidad de acuerdo derivando hacia el carácter pacífico, tranquilo y familiar de su partido “*popular*”, en palabras de Moro; y el sentido de la lucha de clases, según el terrorista.

Cuando finaliza la charla, Moro se queda solo en el zulo, observado por Chiara. Sus miradas se cruzan, y Chiara se retira, aunque sabe que no puede ser vista por Moro desde el otro lado. La mirada frontal del reo, que ella no es capaz de aguantar –una mirada frontal a cámara en definitiva por parte del actor, de ahí que el efecto expresivo sea tan intenso– supone otro elemento que tendrá sus consecuencias en el progresivo desvío del dogma por parte de la protagonista.

El montaje en este punto resulta clave. La duración de los planos y el sentido de las miradas se ajusta perfectamente a esa sensación tan frecuente de girar la cabeza cuando alguien a quien miras, sin que se dé cuenta, te mira de repente. En definitiva, Chiara está comenzando a sentir una fuerte piedad, casi identificación en su encierro, con la víctima. Una especie de efecto inverso del popular “síndrome de Estocolmo”.

La breve secuencia siguiente responde precisamente a ese gesto de la protagonista: Primo (Giovanni Calcagno), el terrorista grande de la barba, se asusta porque cree ver (el espectador no lo ve en ningún caso) un gato que ronda la jaula del canario en la terraza. Mientras en televisión, el informativo da cuenta de la foto de Moro en su zulo mostrada por la prensa, Primo y Ernesto meten la jaula de nuevo en el interior. [Ver **Figura 20**].

FIGURA 20:



La mención del gato que no se ve en escena, acosando la jaula con el canario cierra definitivamente la metáfora: si el pájaro es el secuestrado, evidentemente el gato sería el secuestrador y en última instancia ejecutor. En la primera secuencia del apartamento ya veíamos a un gato rondar por el piso vacío, que era puesto en relación con uno de los terroristas, a partir del encuadre escogido por el autor.

En definitiva, la escena tiene exclusivamente una función simbólica, lo que la hace, en este punto, menos sutil y más evidente, en comparación, por ejemplo, con la doble función simbólica, pero narrativamente coherente en que Chiara cerraba las ventanas y bajaba las persianas del apartamento.

Los terroristas vuelven a “encerrar” al canario, y con ello, sencillamente se oponen al acto previo de Chiara. Por un lado, se da la paradoja, también indisimulada, de que la piedad de Primo (el terrorista grandullón y algo primario) es total con el canario y

nula con el ser humano (o al menos con el ser humano democristiano). Por otro lado, la escena anuncia que, pese al proceso interior de cambio de perspectiva de Chiara cuyos efectos de cara al exterior van a ser más bien inexistentes, no hay liberación posible para el prisionero.

El tiempo pasa, alternando la intrahistoria del piso franco con la historia oficial del secuestro de Moro. Chiara plancha mientras la televisión muestra el funeral de los guardaespaldas de Moro, y sus retratos fijos. [Ver **Figura 21**].

FIGURA 21:



La alternancia concreta entre las imágenes, más allá de la visión racional de la secuencia (en que tenemos separadamente la emisión televisiva y la acción de Chiara), rima absolutamente con la estructura visual de los sueños de la protagonista. De este hecho, se deduce el porqué de su reacción brusca [cómo se ve en los fotogramas 3 y 4 de la **Figura 21** que forman parte de un mismo plano]. Chiara ya sabe que el atentado ha provocado la muerte de varios agentes y su reacción inicial (en la escena inmediatamente anterior al episodio de la vecina con el bebé) ha sido la indiferencia cuando no la alegría. ¿Por qué en este momento su actitud hacia esos muertos cambia?

En este punto de la narración, la respuesta no puede ser todavía concreta. Sin embargo, lo que puede inferirse es que su reacción es un paso más en la transformación que se ha iniciado a partir de las escenas anteriores.

Lo brillante de la puesta en escena –y el montaje– de esta secuencia es que la relación de imágenes (emisión televisiva, imágenes de archivo, y protagonista) teniendo un referente real en la diégesis de la acción, funciona claramente como una cadena de pensamiento del personaje. Es decir, lo que el personaje ve en su realidad física –en la

escena Chiara plancha y ve la televisión– provoca en el montaje secuencial un pensamiento análogo en el espectador (que consciente o inconscientemente lo relaciona con el sueño previo del personaje también poblado de imágenes de archivo y rostros), y por añadidura permite ver lo que Chiara está pensando en ese momento, aunque todavía no sepamos exactamente de que se trata.

Además, debe incluirse el matiz de que lo que Chiara está pensando en ese momento, es un cambio radical con respecto a lo que pensaba hace solo unos días del mismo hecho –la muerte de los policías– lo que explica su reacción brusca y su huida repentina. Es una habilidosa fórmula –muy sutil además– de poner en imágenes al mismo tiempo la realidad y el pensamiento del personaje, que en este caso, como veremos, no deja de ser un proceso de transformación de su pensamiento político individual.

La secuencia continúa con la llegada de Chiara a la antesala del zulo. Mariano, el líder del comando, prosigue en su intento de hacer “confesar” a Moro sus “crímenes”. Ante la inviabilidad de la fórmula, el encuentro concluye con la petición, aceptada por los terroristas (como se sabe por la historia), de que Moro escriba diversas cartas a su familia y a sus “*amigos*” (en palabras del presidente) del partido. La escena [como se ve en los fotogramas 6, 7 y 8 de la **Figura 21**] es mostrada desde el punto de vista de la protagonista, si bien con alguna licencia en la focalización de los encuadres (como el primer plano de Mariano con la capucha), que más que multiplicar el punto de vista, se puede entender como una convención visual por comodidad narrativa.

El fondo musical hace coincidir la música real de la emisión televisiva –una marcha fúnebre tocada con trompeta– con las imágenes de Moro y su diálogo. Al igual que sucedía en la secuencia previa (cuando los terroristas Ernesto y Primo volvían a meter la jaula en la casa) se trata de un nuevo indicio premonitorio que anuncia el final trágico de Moro. En este sentido, la tensión dramática y psicológica parece construirse solapadamente a partir de una escalada de pasos en dirección contraria: la transformación de la terrorista por un lado; y el avance hacia el asesinato de la víctima por otro.

Finalmente, en un apunte sarcástico que rompe puntualmente la compacta atmósfera, Bellocchio introduce un apunte cruento sobre la sociedad italiana: el funeral televisado, con familiares llorando, féretros y presencia política al más alto nivel, encadena (en lo que parece una decisión real del realizador de aquella emisión) con la imagen del Cristo crucificado en la Iglesia. Imagen que a su vez se corta bruscamente, siendo sustituida por otra emisión de archivo: una actuación musical de Raffaella Carrà, que abre la secuencia siguiente.

La mezcla total de elementos dramáticos, frívolos, hipócritas que rodean al caso Moro, apuntados por la ordenación de un material de archivo real –funeral de Estado, religión de Estado, televisión de Estado y revista de variedades de Estado– ofrece, casi con más lucidez que muchos de los diálogos o apuntes de ficción, una imagen más resumida y condensada del carácter de la sociedad italiana que el autor quiere retratar.

FIGURA 22:



Efectivamente [cómo se puede ver en la **Figura 22**], la “familia” de terroristas pasa la velada junto al televisor viendo un programa de variedades en que actúa Raffaella Carrà. El grupo tiene la jaula del pájaro como motivo central. Primo le alimenta e incluso le silba la canción de la Carrà. Ernesto cambia de canal, y entonces se ven las declaraciones de Giovanni Galloni, alto cargo de la DC, que lamenta y comenta la situación de Moro y la “*delirante*” intención de los “*terroristas asesinos*” de procesar políticamente al secuestrado. La reacción de los terroristas es terroríficamente unitaria. Con la mirada perdida y a coro comienzan a repetir incesantemente “*La classe operaia deve dirigerlo tutto, la classe operaia deve dirigerlo tutto, la classe operaia deve dirigerlo tutto...*”⁵⁸⁹, como si fuese una letanía. La marcha triunfal de *Aída* de Verdi acompaña las imágenes de Stalin y sus celebraciones, mientras sigue sonando, cada vez más bajo la misma frase.

La escena está compuesta, como alguna anterior, de dos elementos antitéticos que al equilibrarse enriquecen el dibujo psicológico de los terroristas. La apertura de la escena en que uno puede sorprenderse con que los brigadistas rojos vean –como el común de los italianos de a pie– el programa musical de la RAI, algo que parece integrarlos, precisamente, en esa “normalidad”, choca precisamente con la conclusión de la escena, en que su naturaleza más que dogmática, robótica, llega al paroxismo. Lo probable es que

⁵⁸⁹ M. BELLOCCHIO (2003), *op. cit.*

sin construir ese extrañamiento que provoca el recitado de la consigna marxista con los mimbres de la Carrà y el silbido del pájaro, dicha puesta en escena –el alienamiento monstruoso del grupo con la mirada ida– hubiese aparentado ser inverosímilmente grotesca, y no razonablemente grotesca, como en efecto es.

La inclusión de las imágenes de archivo estalinistas, si bien rima claramente con el sueño de Chiara, no pertenece a la diégesis, ni siquiera mental del personaje. Es un simple comentario a pie de página del autor que caracteriza el pensamiento político de las Brigadas con el desvarío marxista que supuso el estalinismo. La idea que aporta, fundamental también en la comprensión del personaje, es la formulación de su pensamiento político, originado en un marxismo-leninismo teórico, emulsionado con el maoísmo, y desarrollado en la práctica como el estalinismo.

Lo que muestra dicha escena de forma transparente es precisamente que dicho desvarío ideológico, dogmático y fanático, tiene más que ver con la fe religiosa integrista, que con la pureza original de dicha entelequia política, que es la que representa la nieve de los sueños de Chiara⁵⁹⁰. Cómo en la religión, la repetición enfervorecida y mecánica de los dogmas y las oraciones no tiene espacio para su racionalización, de ahí que sea necesario dejar la mente en blanco y la mirada perdida.

Nueva salida –fuga– al exterior de Chiara:

La segunda escena que se desarrolla en el puesto de trabajo de Chiara vuelve a suponer, pese a la oscuridad de la luz, una ruptura atmosférica total con la trama principal. Enzo, su compañero de trabajo, flirtea con Chiara que pasa de mantener una actitud fría y distante, a terminar aceptando entre timidez y sonrisas. Aquí la interpretación de Maya Sansa es extraordinariamente matizada y natural. Bellocchio plantea la secuencia a partir de un juego básico de planos y contraplanos en donde lo fundamental son las miradas, mucho más que los diálogos (aunque alguno resulte fundamental).

El personaje que observa (Enzo) y el personaje observado y su reacción (Chiara) modifican el planteamiento previo de puntos de vista y subliman la trama política principal. Durante los minutos que dura esta secuencia, casi en connivencia con Chiara, el

⁵⁹⁰ Precisamente, en el testimonio del ex-terrorista de las Brigadas Rojas Enrico Fenzi, recogido por Bellocchio en su documental *Sogni infranti – Ragionamenti e deliri* (1995), este habla de su causa por aquel entonces como “una forma secularizada de religión”.

público se olvida de Aldo Moro y de que la protagonista es una terrorista, para evadirse en la idea de escapar de todo ello, de la mano de el personaje de Enzo.

En su conversación, Enzo le dice a Chiara: “*Podrías ser mucho más guapa, pero te vistes como una monja*”⁵⁹¹. Ella se ofende, pero el planteamiento de la aseveración establece de nuevo la paradoja entre las dos vidas de Chiara. Entregada a su causa, efectivamente como una monja, Chiara antepone su dogma de fe y el “sacrificio” que se le impone, a la vida personal que una joven de 20 años de finales de los setenta habitualmente podría llevar. [Ver **Figura 23**].

FIGURA 23:



La conversación sirve también para que se confirme que los padres de Chiara están muertos desde que era pequeña, y también, para conectar –ya que Chiara habla con su tía por teléfono– con la secuencia posterior de la reunión familiar. Finalmente Enzo acudirá a ella en calidad de novio de Chiara, una idea válida como subterfugio para Chiara y en el fondo, como tímido inicio de una relación amorosa nunca concretada (y destinada al fracaso) entre estos dos personajes.

Por último, el aspecto más enigmático de la secuencia conecta con aquel anterior en que los terroristas descubrían un guión cinematográfico entre las pertenencias de Moro. Enzo, que se confiesa escritor y poeta, le revela a Chiara que es el autor de dicho guión: “*Se llama ‘Buenos días, noche’, Buenos días’, coma, ‘Noche’. Es un verso de Emily Dickinson*”⁵⁹².

Bellocchio introduce en este momento otro paso más en el mayor enigma –casi un juego metacinematográfico– que plantea el film. El misterio quedará sin solución pero se resume en los siguientes términos: uno de los personajes fundamentales del relato de Bellocchio –Enzo–, partícipe colateral de la historia, es el autor de un guión que además

⁵⁹¹ M. BELLOCCHIO (2003), *op. cit.*

⁵⁹² *Ibid.*

de compartir el título con la propia película –y con el verso de Dickinson–, anticipa la propia historia del secuestro de Moro. La retorcida idea parece demostrar, una vez más, aquello de que todo responde a un guión (conspiración) establecido de antemano, dónde ni siquiera el papel instrumental de los terroristas es plenamente consciente.

El poema completo de Emily Dickinson, que cita el personaje en esta secuencia, resume en cierto modo algunos planteamientos generales del film:

*“Buenos días –Medianoche–
Estoy volviendo a Casa–
El Día –se canso de Mí–
¿Cómo podría cansarme yo –de Él?*

*Pleno sol era un lugar bonito–
Me gustaría quedarme–
Pero la Mañana –no me quiere- ahora–
De modo que ¡Buenas noches – Día!*

*¿Puedo mirar –verdad
Cuando está Rojo el Este?
Las colinas –tienen un no sé qué- entonces-
Que alborozó –el Corazón–*

*Tú –no eres tan bonita– Medianoche
Yo elegí –el Día–
Pero –por favor– ¡recibe a una Niñita-
Qué él rechazó!”⁵⁹³*

La poesía parece rimar con esa progresiva voluntad de evasión que va mostrando la protagonista. Su segundo encuentro con Enzo, pero el primero verdaderamente sustancial, pone en evidencia esa intención, o al menos esa lucha interior del personaje entre su “deber” como guerrillera (como “monja” entregada a su causa) y sus impulsos críticos y de liberación con respecto a ese dogma.

La paradoja constante de la poesía entre esos dos mundos contrapuestos, servidos por la metáfora del día y de la noche, resumen la propia circunstancia de Chiara, y lo hacen incluso en un sentido estético. Bellocchio ha dado gran importancia desde la primera secuencia a los símbolos atmosféricos y lumínicos; la importancia que le da al oxímoron escogido como título del film se pone de manifiesto en el momento en que se

⁵⁹³ COSTA PICAZO, R. (Ed.), *Emily Dickinson: Oblicuidad de luz (95 poemas)*, Publicaciones de la Universitat de València (PUV), Valencia, 2011, p. 115.

hace hincapié en él; lógicamente la relación entre ellos –título, luz, atmósfera– es permanente como símbolo del progreso ideológico y vital de la protagonista –que tiene el luminoso nombre de Chiara / Clara–, en relación con su actividad terrorista.

Por otro lado, en esta secuencia, el personaje de Enzo sustituye a Chiara, por un momento, como punto de referencia en la perspectiva narrativa. La secuencia se inicia [ver primer fotograma de la **Figura 23**] básicamente con él, e incluso se nos ofrece su punto de vista en un plano cenital. El juego de miradas se establece a partir de su observación de Chiara y de sus acciones, preguntas o sugerencias. La ruptura de tono y perspectiva permite hacer aún más complejo el personaje de Maya Sansa. Toda la historia se narra desde su punto de vista con esta única excepción. Un aparte minúsculo en que el personaje es observado desde fuera por un personaje que se confiesa autor del guión de la película. No es extraño pensar en cierto modo que Bellocchio quiera identificarse en este personaje, en su aproximación total al personaje de la chica, y en su tratamiento cinematográfico del caso Moro.

Regreso al encierro:

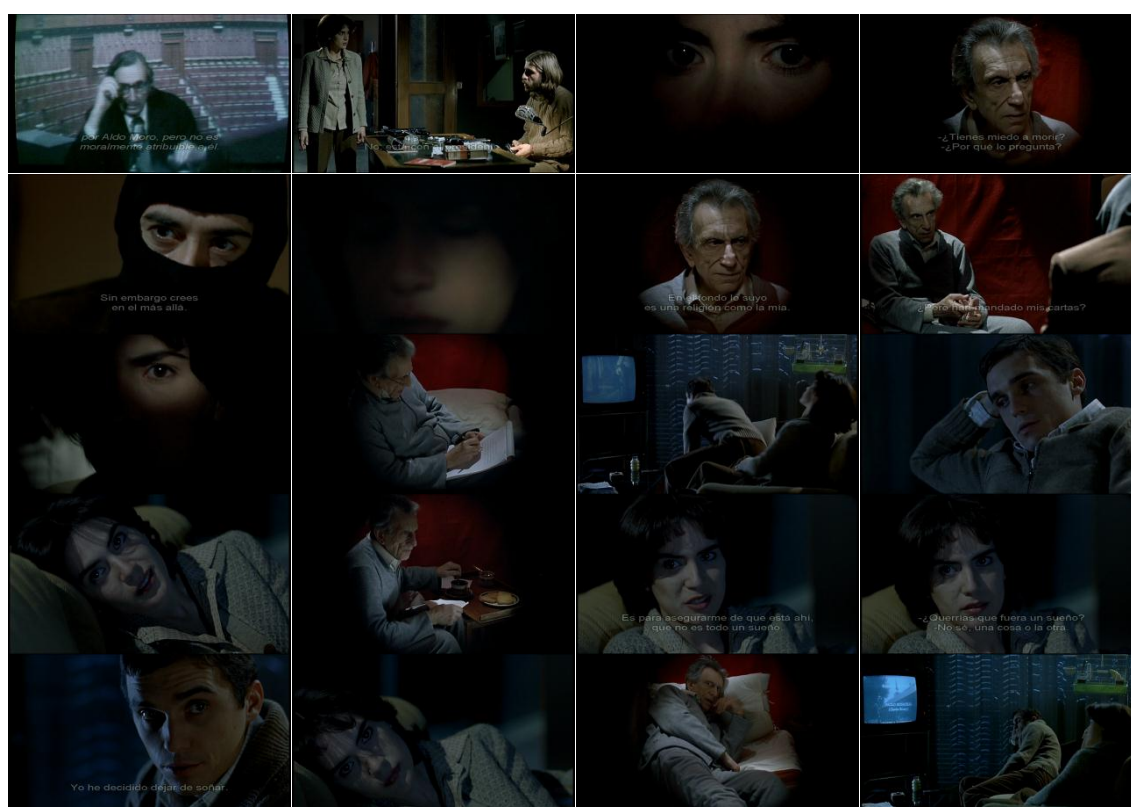
Chiara vuelve a casa y el plano general se combina con otra nueva imagen real de archivo, que en la diégesis narrativa supone una emisión de televisión en directo. El presentador alude a la recepción de las cartas de Moro por parte de la Democracia Cristiana, reunida en asamblea con otros grupos del parlamento, y cuyo sentir se resume en la frase de Giulio Andreotti que cita el locutor: “*Las cartas han sido escritas por Aldo Moro, pero no son moralmente atribuibles a él*”⁵⁹⁴.

Chiara acude al zulo en donde es testigo, a través de la mirilla, de una conversación entre su camarada Mariano y el presidente Moro. En continuidad, aunque podríamos hablar de otra secuencia, Chiara –que acude cada dos por tres a ver como se encuentra el prisionero–, se sienta en el sofá junto a Ernesto, que le confiesa sus dudas y sus ganas de volver a llevar una vida normal. En la televisión se está viendo la miniserie italiana para televisión “*Madame Bovary*”⁵⁹⁵, emitida realmente en aquellos días. [Ver **Figura 24**].

⁵⁹⁴ Declaraciones de Giulio Andreotti insertadas en el film.

⁵⁹⁵ “*Madame Bovary*” es una serie de televisión de seis capítulos, emitida por la RAI, a partir del 7 de abril de 1978. Su director fue Daniele D’Anza, y la música que Bellocchio aprovecha para su propio relato, con una doble intención, es obra de Romolo Grano.

FIGURA 24:



Este conjunto de escenas regresa sobre planteamientos ya apuntados intensificándolos. Por un lado, se narra –y con ello se denuncia o al menos se llama la atención sobre ello– el devenir real de los sucesos del caso Moro, en lo referido al episodio de las cartas. A medida que pasaban las semanas, Moro –como se refería en una secuencia anterior– escribió diferentes cartas a miembros destacados de su partido, reclamando –con un estilo entre lúcido y desesperado, pero sin perder la retórica⁵⁹⁶– diferentes actuaciones por parte del gobierno y el partido, que condujesen a su liberación. Diferentes autoridades del partido y del gobierno, con el concurso del Partido Comunista mantuvieron una posición inflexible de cara a una posible negociación con las Brigadas Rojas, que por su parte, exigían la liberación de algunos terroristas encarcelados, considerados prisioneros políticos. Además, mantuvieron la posición oficial de que los escritos de Aldo Moro no podían atribuírsele realmente, ya que estaban escritos bajo la presión de sus captores, y al dictado de estos.

La inclusión de la escena del televisor resume en escasos segundos, mientras la acción entre Chiara y Primo continúa en primer término, la posición oficial de las autoridades con respecto al cambio de opinión y a las cartas de Moro. [Ver los

⁵⁹⁶ La relación de cartas puede encontrarse en el anexo de *El caso Moro* de Sciascia.

fotogramas 1 y 2 de la **Figura 24**]. Tras el apunte “informativo”, Chiara es testigo de una conversación en el zulo, que abunda sobre dos aspectos de interés ideológico e histórico.

La focalización de la secuencia sigue la misma pauta que en escenas anteriores. En el inicio y en el cierre se muestra la imagen de los ojos de Chiara a través de la mirilla. [Fotogramas 3, 6 y 9 de la **Figura 24**]. No obstante, cuando la perspectiva ya es radicalmente evidente, Bellocchio vuelve a saltarse la lógica del punto de vista en aras de una mayor comodidad visual haciendo coincidir el punto de vista con el contraplano desde la figura del otro terrorista [Fotograma 8 de la **Figura 24**].

La conversación hace transparente la comparación entre el cristianismo y el comunismo. El propio Aldo Moro –personaje– pone en valor sus similitudes dogmáticas, comparando el comunismo y su radicalismo en su disposición para la muerte, con la fe medieval y la inquisición. Mariano –con capucha– asiente y respalda su argumento: *“Creo que nuestra superioridad consiste en esto: nosotros estamos dispuestos a morir por nuestras ideas. Los comunistas son así”*⁵⁹⁷.

Bellocchio puntea la reacción al comentario con un brusco corte que muestra la imagen de Chiara desenfocada y alejándose de la mirilla [Ver fotograma 6 de la **Figura 24**]. La música irrumpe unos segundos acompañando el plano. La nebulosa efímera que surge del equilibrio entre la imagen borrosa, la música y el punto de vista establecido, crea una sensación ambigua. Bellocchio vuelve a representar con eficacia la frontera entre la consciente y el subconsciente de su personaje. El problema ideológico y emocional de Chiara vuelven a relacionarse: la muerte y el modelo de marxismo y su interpretación.

De hecho, la escena inmediatamente siguiente, replantea verbalmente –una constante en el film– lo que previamente se ha apuntado con las imágenes de forma simbólica. La conversación entre Ernesto y Chiara, que tiene lugar tarde y en un ambiente de cansancio de ambos, mantiene ese aire de vago onirismo, y lo plantea en el diálogo. [Ver de los fotogramas 11 a 20 de la **Figura 24**].

Las escenas en primer término de los dos terroristas se combinan con las de Moro en su zulo, y quedan enmarcadas por una música melodramáticamente bella, pero excesiva si no fuera porque se justifica en la diégesis a partir de la emisión televisiva de la serie de televisión que se emite. De este modo, Bellocchio aprovecha el valor dramático de la música para generar ese extrañamiento entre el realismo político de su

⁵⁹⁷ M. BELLOCCHIO (2003), *op. cit.*

trama y el sentir de sus personajes, pero al mismo tiempo lo integra en la propia realidad histórica, equilibrando su sentido.

Chiara, verbalizando la sensación, le explica a su compañero porque acude cada poco a mirar al secuestrado: “*para asegurarme de que esta ahí, de que no es todo un sueño*”. Ernesto le replica: “*¿Querías que fuese un sueño?*”. “*No sé. Una cosa o la otra*”, dice ella⁵⁹⁸. Efectivamente, el planteamiento escénico y atmosférico, y la brillante fórmula de construir el punto de vista de Chiara –no solo narrativo, sino también mental e ideológico–, generan esa indeterminación de modo consciente. Bellocchio logra recrear esa sensación de irrealidad, que Chiara expresa aquí concretamente.

El aparte familiar:

Las dos secuencias siguientes conforman una especie de isla dentro del film. El subtítulo escogido –el aparte familiar– bien podría tener una triple acepción. En el nivel más visible, Chiara se encuentra con su familia en el campo, alejada de todo lo que tiene que ver con la trama principal, pero en lo referido al universo *bellocchiano*, las dos secuencias que componen este aparte, particularmente la del cementerio, tienen un valor específico fundamental.

FIGURA 25:



Aquí se pueden ver respectivamente tres escenas miméticas, en que la familia se arrodilla para rezar en el cementerio, o en la iglesia, en *Buenos días noche* (2003), *Las manos en los bolsillos* (1965) y *La sonrisa de mi madre* (2002).

El autor recurre de nuevo a la familia –y a la religión y la ideología– como fuente fundamental para explicar a su personaje; repite de nuevo alguna de sus escenas recurrentes –como la visita al cementerio– incluso con una puesta en escena mimética a la de algunos de sus films previos; y en último lugar, y aunque no por anecdótico, menos

⁵⁹⁸ M. BELLOCCHIO (2003), *op. cit.*

significativo, los personajes episódicos son de nuevo la verdadera familia del director, sus hermanas, Maria Luisa y Letizia; su hija, Elena, y su amigo Gianni Schicchi Gabrieli. [Ver **Figura 25**].

La escena del cementerio no solo es una referencia privada evidente a su ópera prima, sino que funciona como explicación definitiva, aunque imprecisa, del pasado familiar de la protagonista, cuyos padres, ahí enterrados, y por lo que se ve militantes antifascistas, son recordados por la familia y los amigos todos los años. [Ver **Figura 26**].

FIGURA 26:



No hay más que echar una breve mirada sobre el conjunto de fotogramas, para ver el cambio lumínico, que supone este aparte. La raíz del pensamiento ideológico de Chiara, que bien podría (obviando momentáneamente su pertenencia a las Brigadas Rojas) simbolizar el de la juventud italiana del periodo, tiene así en su bagaje tres bases fundamentales, que pese a su apriorística contraposición, no solo conviven sino que se complementan. El izquierdismo de la familia de Chiara, que entona emocionada un cántico comunista. “La rossa primavera”, en recuerdo de los padres fallecidos de Chiara y de su hermano, convive con el fervor ritual de rezar de rodillas junto a su tumba.

Los dos ritos –el político y el religioso– se dan así la mano, basculando en torno al núcleo fundamental de la sociedad italiana –la familia– sin estorbarse en modo alguno. Solo los jóvenes –particularmente Chiara y su hermano, pues Enzo parece compartir ese ideario de la izquierda antifascista más teórico que pragmático– permanecen al margen. La combinación del imaginario religioso –los mártires, el dogma– con el planteamiento político contrario al sistema, han dado luz a un tipo desviado de izquierda, que claramente se representa en su vertiente terrorista.

En cuanto a Chiara, la muerte de sus padres como víctimas del totalitarismo (algo que no queda claro pero que se va deduciendo del conjunto), parece flotar en torno a su progresiva reconsideración de la figura del “reo” Moro, y de su propia actividad como terrorista. La plegaria de su tío (interpretado por Gianni Schicchi Gabrieli) parece combinar algunos aspectos referidos al día, la noche y la luz, que son recurrentes en la simbología del film, y en el citado poema de Emily Dickinson: “*La paz de los Santos, concede, ¡oh Señor! a los muertos que esperan la gracia eterna. El día ha terminado. ¡Que brille para todos ellos! Concédeles el eterno reposo, ¡oh Señor! y concédeles la luz eterna (...)*”⁵⁹⁹. Cuando se dice que el día ha terminado, la referencia explícita es la muerte, y la respuesta que parece oportuna es, lógicamente: “Buenos días, noche”.

En un nivel más directo, Bellocchio no solo reconstruye con retazos costumbristas y pintorescos el entorno del personaje protagonista, sino que inserta un respiro en la acción, que adquiere los tintes de una fresca, bella y naturalista escena: la familia en el campo, la felicidad no exenta de melancolía, la presencia casual de unos recién casados...

Todo va dirigido además de a proponer un “descanso” en la tensión de la trama principal, a mostrar cual es la alternativa imposible a la elección tomada por Chiara. Lo que para ella constituiría una vida normal –por eso no es arbitraria la presencia de Enzo– alegre y políticamente comprometida, pero de otra manera. El personaje de Enzo, parece ser de nuevo, una extensión del pensamiento del autor, cuando opina sobre la inconsistencia real de los planteamientos de las Brigadas Rojas, provocando el enfado del hermano de Chiara. Su pensamiento en este punto –él canta la canción antifascista y se integra perfectamente en la celebración familiar– es el de un compromiso más matizado y menos dogmático. Como Bellocchio, plantea una visión crítica –desde la izquierda– pero en varias direcciones, y no en de un modo único y dogmático.

La prueba de que ese aparte adquiere la connotación de una especie de sueño de comodidad y alegría sencilla para Chiara es el modo en que se produce la transición a la siguiente secuencia. Un plano corto de la protagonista da paso, por corte brusco, a la oscura imagen de la apertura del zulo de Moro. Cómo si el aparte familiar del personaje, en compañía también de su “novio” Enzo, hubiese estado más cerca del espacio mental que del de la realidad. La apertura del zulo es un nuevo despertar del personaje a esa noche que se inicia al comienzo de la narración, que parece discurrir por sueños de duración y condición diversa.

⁵⁹⁹ M. BELLOCCHIO (2003), *op. cit.*

Sentencia y representación mental de Chiara: Culminación de la primera parte:

Efectivamente, tras el aparte relatado, Bellocchio culmina la primera parte del film con dos escenas fundamentales, una para la propia narración histórica del caso Moro, y otra que sirve como punto de inflexión para la protagonista.

En la primera secuencia, Chiara permanece al margen del nuevo encuentro entre los demás terroristas y Moro. En el salón, la televisión muestra el comentario de una política de la oposición sobre la reforma de la ley sobre enfermedades mentales.

Aparte de la referencia a un tema tan recurrente en Bellocchio como el de la locura⁶⁰⁰, y que aquí –más allá del fanatismo político– parece quedar al margen, la inclusión de dicha imagen, en un contexto en que prácticamente se ha seguido la información del caso en base a los archivos televisivos, indica la relegación del caso Moro: el secuestro está perdiendo poco a poco la atención informativa y política que tuvo al principio para convertirse en una rutina; Moro está siendo abandonado por el sistema.

FIGURA 27:



La inmediata reacción de los terroristas es la condena a muerte de Moro, teatralizada como si se tratase de un verdadero tribunal: Mariano y Primo leen la “sentencia” al presidente de la DC, al que hacen ponerse en pie, y acto seguido se quitan

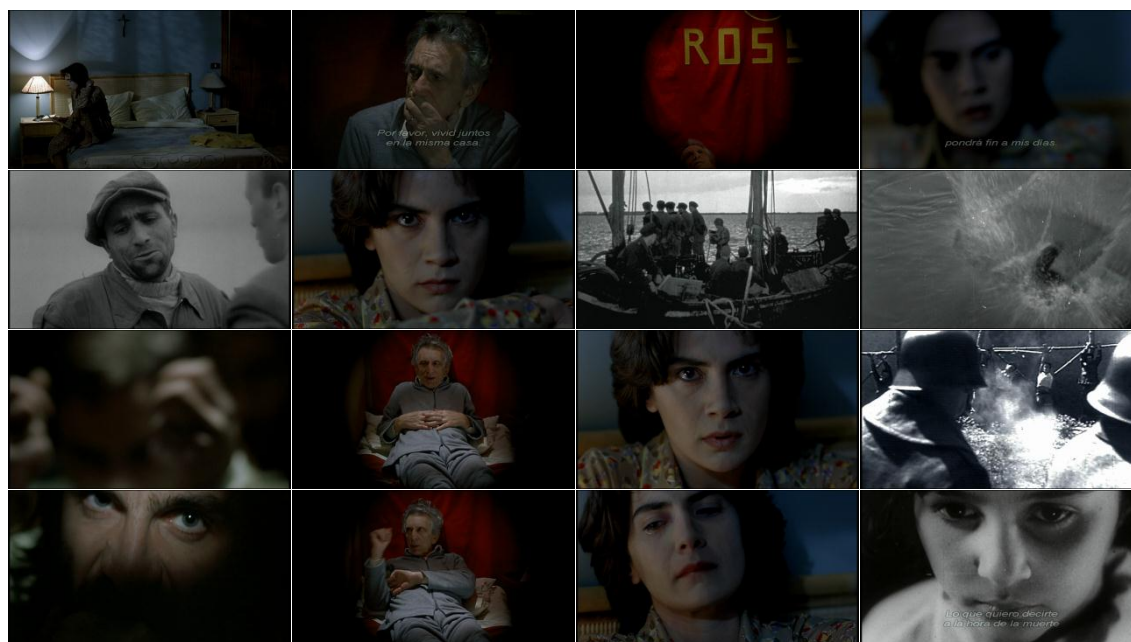
⁶⁰⁰ La ley sobre la que se debate en esta escena –la Ley 180 conocida como Ley Basaglia– es la que puso fin a la antigua normativa de los psiquiátricos que Bellocchio denunciaba en *Locos de desatar* (1975), y fue aprobada realmente el 13 de mayo de 1978, cuatro días después del asesinato de Aldo Moro.

las capuchas. La escena está filmada desde el punto de vista de Chiara, una vez más, mostrando su reacción íntima de desacuerdo y profunda conmoción en base a recursos dispares. La reacción física y externa del personaje es simplemente el quedarse como ausente, en una actitud fría y alicaída, pero su respuesta interior es mucho más intensa; un hecho que se comprende precisamente por la forma de poner en imágenes la escena. [Ver **Figura 27**].

La alternancia entre la mirada de Chiara, cada vez más abatida, y los planos frontales de un Moro hundido, con sus sentenciadores de espaldas –en una posición tan frontal y firme de la víctima, digna pero agotada, que recuerda a los que esperan el fusilamiento– se compagina con los desenfoques que la imagen de Chiara toma, al alejarse del primer término, mientras cierra los ojos.

El momento crucial, después de que sea leída la condena, se acompaña de una intensa música coral con lamentos, y de la imagen ralentizada de los terroristas quitándose las capuchas. La elección de dichos efectos se convierte en un poderoso signo de puntuación narrativa que simboliza el golpe que Chiara recibe en ese momento, casi diríamos que su despertar definitivo ante la realidad, como se verá en la secuencia inmediatamente posterior.

FIGURA 28:



Esta secuencia, que comienza sin transición, se sumerge en la mente de Chiara, que ahora despierta, relaciona su realidad concreta –el caso Moro– con sus sueños y

recuerdos pasados, viéndolo todo claro por primera vez. Del mismo modo, el espectador comprende, al mismo tiempo que el personaje, los diferentes elementos simbólicos o soñados que hasta el momento habían sido apuntados, cerrando de forma bastante clara, aunque en un espacio abstracto y nunca preciso, el proceso mental y la transformación ideológica de Chiara. [Ver **Figura 28**].

La secuencia se plantea como una galería de imágenes entremezcladas que conecta con las ensoñaciones anteriores del personaje. Bajo las notas de “Shine on You Crazy Diamond” de Pink Floyd, que irrumpe con gran intensidad, vemos a Chiara, que lee la carta real que Moro escribió a su mujer, para despedirse de ella y del resto su familia. El plano inicial la muestra sentada en la cama, bajo el crucifijo –la religión siempre presente de forma directa o indirecta–, y a continuación, se suceden los planos combinados del propio Moro en su zulo, de los terroristas y de imágenes de archivo de obreros antifascistas fusilados por los nazis o por la guardia republicana de Mussolini.

La voz en *off* de Moro con el texto de su carta da paso a la voz en *off* de un partisano despidiéndose de su “*primer y último amor*”. Se comprende aquí la conexión con aquel libro que Enzo sostenía en una enigmática escena anterior, cuyo título era *Cartas de condenados a muerte de la resistencia europea*. La pregunta que entonces nos hacíamos queda respondida en la mente de Chiara y para el espectador.

Bellocchio equipara la situación de Moro a la de las víctimas del fascismo: prisioneros “ejecutados” de forma fría en razón de la defensa de una ideología. El autor emplea extractos del film de Rossellini *Paisà* (1946), concretamente aquellos en que los nazis asesinan a los prisioneros a bordo de un barco, arrojándolos al agua. Su mezcla de ese (*neor*)realismo total rosselliniano, con la voluntad de que parezcan imágenes reales, no deja de ser una vuelta de tuerca más al juego de ficción y realidad histórica que mantiene constantemente la película.

La relación va más allá –en la mente del personaje– al relacionarse con sus propios recuerdos infantiles. De hecho, la imagen en blanco y negro de la niña con la que Chiara soñaba vuelve a aparecer de nuevo. En un montaje de atracciones propio de Eisenstein, Bellocchio compara la transformación de un marxismo puro, identificado con Lenin y con la tradición izquierdista pasada de la familia de Chiara, en un estalinismo falsamente glorioso –idea apuntada por el irónico uso de la “Marcha triunfal” de Verdi para *Aída*–. Un reflejo, en definitiva, de cualquier fanatismo político, por lo que no guarda diferencias esenciales con el nazismo o el fascismo. La idea, que puede parecer simple, no se extrae exclusivamente de esta secuencia, sino que se construye a partir de

todo lo narrado previamente⁶⁰¹. El pasado –familiar y político– de Chiara explica su pertenencia a las Brigadas Rojas, pero también, y de modo más complejo, su caída en la cuenta, de que su interpretación ha supuesto un desvío falso hacia su ideario más intrincadamente emocional.

La secuencia ni explica ni concluye una acción, simplemente se erige en la culminación de un proceso ideológico, y en el inicio de una posible transformación política en la práctica. De ahí que, a partir de esta escena clave, comience la segunda parte del film, centrada básicamente en el cambio de actitud de Chiara con respecto a Moro y a sus compañeros. Una circunstancia que no impide que, finalmente, Chiara no se decida a actuar para resolver la situación en otro sentido.

Segunda parte. La toma de conciencia inversa de Chiara.

Las dudas de los terroristas y el papa:

Las dos secuencias siguientes abundan –aunque fuera de la perspectiva de Chiara– en las dudas que comienzan a surgir en el seno del comando. [Ver **Figura 29**]. La ruptura con el acto anterior viene dada precisamente por el cambio de comportamiento de los terroristas, que incluye a la protagonista, pero que atañe también al resto de sus compañeros.

Si en la primera parte se ha narrado la captura de Aldo Moro, y la “rutina” de la vida en el piso franco, la segunda se inicia a partir del cambio de posición que empieza a producirse entre los integrantes de las Brigadas Rojas. El primero que muestra dudas es Ernesto (Pier Giorgio Bellocchio), que rompe bruscamente con sus compañeros porque quiere volver a casa con su novia, en lo que supone una clara y humana transgresión se la actitud que se espera de un revolucionario, como le afea Mariano (Luigi Lo Cascio). Bellocchio aporta cierta ironía realista al caso, humanizando al personaje, e incluyendo un elemento de costumbrismo en el rigor de la acción terrorista.

El segundo paso –cuando el propio líder, Mariano, sucumbe ante su propia humanidad–, lo constituye una sincera conversación entre Moro y Mariano, que se inicia

⁶⁰¹ Una analogía similar, construida también en base a imágenes de archivo de noticiarios y films soviéticos, ilustraba las reflexiones de Artur London (Yves Montand) sobre leninismo y estalinismo en *La confesión* (*L'aveu*, Costa-Gavras, 1970).

con un intercambio de información sobre el nieto del primero y el hijo del segundo, y que finaliza con la expresión –en plural mayestático– de Mariano: “*Tenemos que encontrar algo para hacerles negociar*”⁶⁰². Mariano se pone así, puntualmente, de la parte de los intereses de su secuestrado, además de mantener, lógicamente, los de su organización terrorista. La solución que se le ocurre a Moro pasa por escribir al papa de Roma.

Debe hacerse hincapié en que en estas dos secuencias, queda insólitamente suspendida la perspectiva de Chiara, a fin de retratar someramente el perfil individual, y las dudas, del resto de los terroristas.

FIGURA 29:



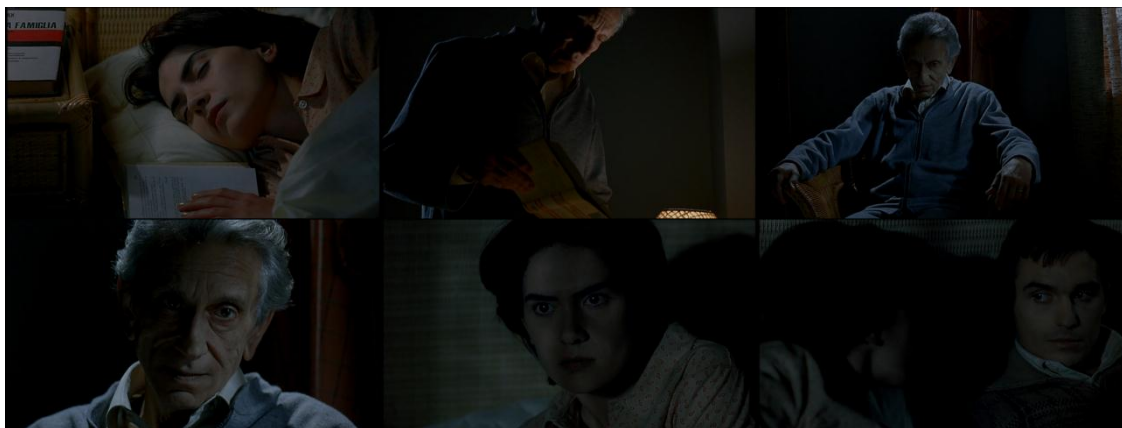
El primer sueño liberador de Chiara:

Esta primera ensoñación de Chiara guarda una diferencia fundamental con las anteriores. Frente al criptograma trágico que suponían las imágenes simbólicas en blanco y negro, lo que vemos es la imagen misma de Aldo Moro, liberado momentáneamente, paseando furtivamente por el apartamento. Chiara se ha quedado dormida sobre el libro con las cartas de los condenados, y Moro se acerca a ella y la observa con una mirada entre tierna y suplicante. [Ver **Figura 30**].

Toda la escena tiene un aire de alegría infantil. Moro, figura inocente, es descrito con el aire de una víctima tranquila, que está por encima del bien y del mal, y que mira con cierto reproche a Chiara. El popular y juguetón “Momento musical en Fa menor” de Franz Schubert llena toda esta escena, que tendrá su correspondencia en el epílogo del film. La secuencia, que termina de sublimar la narración cronológica sobre el suceso histórico, se integra con tal naturalidad, que pese a la evidencia narrativa de que se trata de una imaginación de Chiara, introduce el aire necesario de ambigüedad para que resulte verdaderamente poética, y no artificiosa.

⁶⁰² M. BELLOCCHIO (2003), *op. cit.*

FIGURA 30:



Más allá del valor estético –de esa magia cinematográfica conseguida– la escena supone el siguiente paso en la descripción del subconsciente del personaje. Tras desentrañar el jeroglífico personal en la escena onírica con la que culmina la primera parte, Chiara inicia en su mente una lucha por liberar a Moro. El primer estadio es esta aparición fantasmagórica de un Moro, ligero como una pluma, que la interpela silenciosamente. El sueño concluye cuando en el mismo plano, al girar la cabeza, Chiara descubre que Ernesto ha regresado. (Atiéndase a la perfecta simbiosis de realidad y sueño marcada sin ninguna clase de transición, hasta el punto de que ni siquiera el plano cambia). [Ver fotogramas 5 y 6 de la **Figura 30**].

El regreso del terrorista arrepentido (Pier Giorgio Bellocchio) simboliza la constatación de que no hay vuelta atrás en la tragedia anunciada, pese a la deriva íntima de Chiara. La grandeza de la narración es que pese a que el espectador sabe perfectamente como termina la historia en la realidad, la plasmación fílmica alcanza tal humanismo que llega a hacerle dudar sobre ese final⁶⁰³.

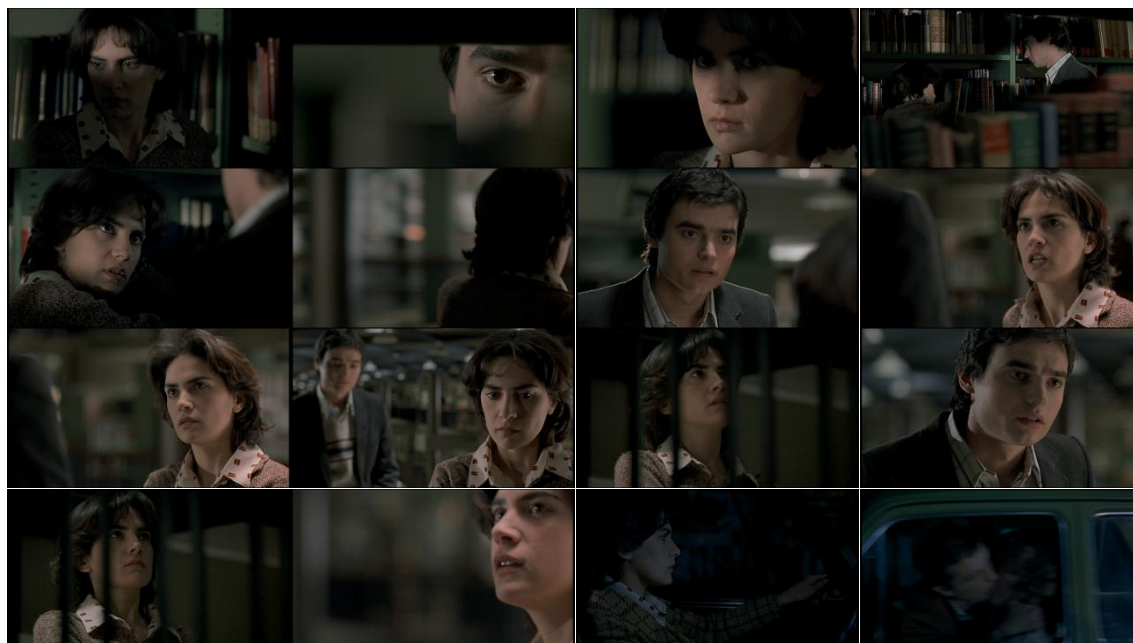
El juego metanarrativo en la biblioteca del Ministerio:

La secuencia siguiente, aparte de que en la superficie ahonda en la relación entre Chiara y Enzo, constituye una intromisión directa del autor en el discurso de la película. El misterioso personaje de Enzo –autor de ese guión que lleva el mismo nombre del film y que parece narrar de antemano el secuestro de Moro–, va adquiriendo progresivamente

⁶⁰³ Una idea que el film comparte con *Estado de sitio* (*État de siège*, Costa-Gavras, 1972).

un papel narrativo tan enigmático que solo puede ser entendido como símbolo, un símbolo ambiguo pero un símbolo al fin de al cabo.

FIGURA 31:



Lejos de situarse (aunque también lo haga) como un simple contrapeso “romántico” de la trama principal que vive la protagonista, Enzo –como esta escena certifica– deviene en una especie de interpelante externo del personaje principal. La primera prueba de esa mirada cómplice entre ese personaje y el autor es que en esta secuencia se rompe por segunda vez la focalización principal del film. [Como puede verse en los fotogramas 2 y 3 de la **Figura 31**]. El punto de vista –tanto en el plano como en el contraplano– corresponde a Enzo y no a Chiara. Una música ambiental grave y sostenida hace sentir una amenaza cierta. Chiara es observada por alguien que resulta ser Enzo. ¿Pero quién es Enzo?

La conversación que se desarrolla entre ambos se centra por primera vez en el caso Moro. Chiara esta conmocionada por la carta que Aldo Moro ha escrito a su mujer. Ella justifica conocer su contenido porque la han publicado los diarios. El intercambio dialéctico se vuelve complicado cuando Enzo expresa su opinión sobre el secuestro, y sobre las Brigadas Rojas. El diálogo se desarrolla de la siguiente manera⁶⁰⁴:

⁶⁰⁴ M. BELLOCCHIO (2003), *op. cit.*

Enzo: *“La verdad es que si no mataran a nadie no serían nada. Son unos locos, unos estúpidos. Y eso me da miedo”.*

Chiara: *“Hablas de los brigadistas como si fueran unos dementes, unos contables que se masturban con Playboy y luego van por ahí a matar a gente. Y a los otros, ¿no los ves? Las caras del poder democristiano, y todos sus siervos, su hipocresía”.* (Chiara se irrita y por primera vez, pues realmente su papel como militante terrorista siempre ha sido de ama de casa comparsa, sin demostrar su verdadera opinión).

Enzo: *“Los brigadistas son peores porque los quieren imitar. Piensa en el desvarío de sus comunicados. Piensa si alguien que escribe así nos gobernara”.*

Chiara: *“Y tú ¿cómo escribes? Tu guión es falso de principio a fin, absurdo, inverosímil”.* (En este punto, surge otra vez el críptico tema del guión de Enzo).

Enzo: *“¿Entonces lo has leído?”* (Ella asiente). *“¿Por qué es falso?”*

Chiara: *“La imaginación nunca ha salvado a nadie. La realidad es muy distinta”.*

Enzo: *“La imaginación es real. Es real imaginar que entre los secuestradores haya una mujer. Me gusta la idea...”*

Chiara: *“Pero, ¿qué dices? ¿De qué hablas? ¿Cómo que una mujer?”*

Enzo: *“He cambiado el final. Me he imaginado una chica. Muy joven... que entra en la lucha armada no porque se haya leído El capital. Un poco como tú”.*

Chiara: *“¿Yo que tengo que ver?”*

Enzo: *“Me la he imaginado como tú. Es joven, es guapa, pero hace de todo para ocultarlo. Esa chica quiere salvar al prisionero, pero no quiere traicionar a sus compañeros. Si llamase a la policía sería una traición demasiado grande, ¿no crees?”*

Chiara: *“No lo sé. Continúa”.*

Enzo: *“En cualquier caso debe arriesgarse. Si no, todo sería demasiado fácil. Tal vez deba arriesgar su vida”.*

Chiara: *“¿Por qué iba a hacerlo? Como puede una terrorista que participó en el secuestro convencerse en menos de dos meses...”*

Enzo: *“¿Por qué quieres siempre una explicación lógica...? Porque siente horror por el asesinato. Porque ya no cree en eso. Incluso está furiosa consigo misma por haber sido tan ciega, tan estúpida. Tiene que hacer algo. Tiene que hacerlo como sea para no enloquecer”.* (En ese momento Chiara sala corriendo casi con la apariencia de que va a saltar por la escalera. Enzo la sujeta).

La conversación en definitiva discurre más allá de la propia diégesis de la historia centrándose en la propia película. Bellocchio construye un juego metalingüístico haciendo hablar a dos de sus personajes de la propia película en la que están inmersos, de su estructura y de las decisiones que ha de tomar el personaje.

Este hecho objetivo, relacionado con la función constante del personaje de Chiara en tanto que punto de vista compartido con el espectador, casi permite deducir que con

esta secuencia el director está entablando un diálogo directo con el espectador a través de los personajes, en el que el autor se personifica en Enzo.

De esta forma, Enzo resuelve tres cuestiones de la superestructura del film: la posición autoral sobre el caso Moro y las Brigadas Rojas; su visión del personaje de Chiara y de su conflicto interior de lealtades; y su opinión de como debe discurrir el relato, con esa misma apelación al valor de la imaginación y de la ambigüedad. Cuando Enzo interpela a Chiara –“¿*Por qué quieres una explicación lógica?*”⁶⁰⁵–, realmente está aludiendo al público.

De este modo, Bellocchio verbaliza las propias reglas de su relato, contrarrestando la posible decepción de un espectador tentativo que esperase una crónica fría de los hechos. Con ello además, despeja cualquier posibilidad de que su juego metalingüístico se concrete en alguna justificación narrativa más o menos artificiosa. El guión de Enzo o las ensoñaciones de Chiara no tienen una significación concreta en un sentido policiaco. Bellocchio utiliza –como en la estudiada escena de la vecina y del bebé– algunos mimbres de género, como la lógica intranquilidad y sensación paranoica de la chica al principio de la secuencia. Respondiendo a la pregunta que nos hacíamos sobre Enzo –su misteriosa presencia, la apariencia de que sabe más de lo que dice, o de que sospecha algo sobre Chiara–, todo ello tiene la construcción inicial de un *thriller*, pero se queda ahí. Bellocchio lo sublima rápidamente para centrarse en su construcción poética de una realidad archiconocida. Si Enzo sabe más que nadie en el relato es porque es el guionista del mismo; la extensión del autor del film presente en la película.

Precisamente en la breve escena siguiente, cuando Chiara vuelve a casa [Ver **Figura 31**], Bellocchio reproduce de nuevo su doble juego narrativo y estético. La visión fugaz de dos amantes en un coche, ralentizada, implica descubrir que Ernesto, el otro terrorista, ha vuelto a escaparse para encontrarse con su novia, pero eso es lo de menos. La visión es tan fugaz y la información tan intrascendente, que una vez más, el único sentido que tiene la imagen es íntimamente lírico.

El conflicto político que vive internamente la protagonista no solo atañe al futuro de Aldo Moro, sino a su propia existencia, a sus renunciaciones, y a sí misma. Bellocchio lo plantea fugaz y sutilmente con esa bella imagen vista y no vista. Un planteamiento visual tan paradójico como el problema de la protagonista: la fugacidad que se vislumbra

⁶⁰⁵ M. BELLOCCHIO (2003), *op. cit.*

lentamente, en una imagen que tiene algo de *nouvelle vague*, al margen de remitir a la famosa fotografía de Robert Doisneau, “El beso”.

En el sentido histórico del acontecimiento político, Bellocchio, cuya identificación con ese personaje/guionista parece clara, mantiene una posición críticamente distanciada, desde la izquierda, del radicalismo de las Brigadas Rojas, por descontado en el uso de la violencia, pero en un sentido político diríamos que esencialmente por su interpretación dogmática –véase la referencia a la redacción del comunicado– del marxismo.

La oposición sin matices de Chiara, que para defender la coherencia de los brigadistas apela a las fallas de la derecha cristiana, otorgan la oportunidad de que Bellocchio (identificado en Enzo) demuestre, también en ese sentido, su descontado distanciamiento del sistema tradicional.

La piedad imposible de Chiara:

Aldo Moro escribe la carta para el Papa, cuando Chiara llega a casa. Primo, el terrorista grandullón y un poco tonto, está en el jardín buscando a los canarios que se han escapado. Poco después dice Ernesto: “*no pueden haber escapado porque nacieron en una jaula. Se los habrán comido los gatos*”⁶⁰⁶.

La metáfora de los canarios se vuelve un recurso poético insistente. Su desaparición significa ambivalentemente tanto la anunciada muerte de Moro –comido por los gatos– como su liberación abstracta, idea sobre la que volveremos en el desenlace. La pregunta que cabría hacerse es quiénes son los gatos en el caso de Moro más allá de los propios terroristas.

La piedad de Chiara es mucho más normal que la de su camarada Primo con los canarios. La secuencia en continuidad, como es ya una constante en el film, viene a ser la puesta en práctica de una idea expresada en el diálogo de la escena anterior. Enzo planteaba el problema de conciencia de la terrorista de su guión; Chiara tiene ese conflicto interior y la escena en que nos encontramos está construida para demostrarlo, o más bien para insistir en ello.

A partir de la presunción de Moro de que hay una mujer entre sus captores por la forma en que se encuentran doblados los calcetines, se introduce expresamente el conflicto citado. La inclusión de un detalle nimio pero netamente humano refuerza la

⁶⁰⁶ M. BELLOCCHIO (2003), *op. cit.*

piEDAD de Chiara, que cada vez ve en Moro más al ser humano que a la figura política abstracta. Su reacción –matizada por la encomiable actuación de Maya Sansa– equilibra la emoción –y ahí está la lágrima del personaje– con el disimulado tono frío y mecánico que exige su militancia. [Ver **Figura 32**].

Lógicamente, la profundización en la humanidad de Moro no solo ahonda en la comprensión del problema de Chiara, sino que afecta también a la percepción emocional de un espectador al que se está preparando para el desenlace. Como todo gran artista, Bellocchio integra en sus mejores films un profundo humanismo que termina por desplazar eficazmente el psicologismo sesudo o la farsa teledirigida. La clave narrativa del film se asienta de este modo en las reacciones íntimas de sus personajes, aunque sean expresión de su sentimiento político, y no tanto en un debate de ideas.

FIGURA 32:



“*La mujer se ha emocionado*”⁶⁰⁷, le dice Primo a Moro cuando este pregunta cual es la opinión de los terroristas tras leerles la carta que dirige al Papa. Chiara contradice su reacción física y dice que ha llorado por rabia y no por la carta que le parece fría y resignada. La iluminación de Pasquale Mari prácticamente esculpe los rostros –el circunspecto de Moro, el de *pietà* de Chiara– en la luz. La dureza y frialdad del momento contrasta con la profunda emoción que destila, y ahí reside la eficacia, y podríamos decir que maestría, del mismo.

El momento es la simbiosis perfecta entre una puesta en escena y una intención narrativa: utilizar la gramática audiovisual como expresión del sentimiento de los personajes. Algo especialmente difícil cuando, como en este caso, ese sentimiento es dual y contradictorio. La rabia de Chiara, que puede ser interpretada por los demás personajes como una actitud política obvia contra el sistema, va mucho más allá. Como la legendaria “rabia” con que tantas veces se ha definido el universo de Bellocchio, la rabia que ya contiene su personaje es omnidireccional y se dirige incluso contra sí misma.

⁶⁰⁷ M. BELLOCCHIO (2003), *op. cit.*

El papa Pablo VI

La secuencia que nos ocupa es una de las dos desviaciones, un tanto inesperadas, que Bellocchio incluye en el film con respecto a la trama y al tono principal (la otra es la sesión de espiritismo); el director decide abandonar el apartamento y la perspectiva de la protagonista para introducir estos dos apartes históricos un tanto esperpénticos (especialmente el segundo)⁶⁰⁸. En la escena, dibujada con un color fantasmagórico que casi recuerda a las aproximaciones vaticanas de Fellini⁶⁰⁹, y sonorizada además con unos tenebrosos coros religiosos, el papa tira al suelo todos sus papeles para atender el mensaje que acaba de recibir: una misiva del consejo de ministros que pone “*semplicemente senza condizioni*”⁶¹⁰. En la escena posterior, el pontífice pide por radio –mientras se encuentra conectado a un gotero– la liberación del “*honorable Aldo Moro semplicemente sin condiciones*”⁶¹¹. Una declaración de la que se hace eco la prensa como puede comprobarse en la escena siguiente. [Ver **Figura 33**].

FIGURA 33:



Si bien la religión es objeto de referencias a lo largo de todo el film, la escena del papa integra un tono ausente hasta el momento –el de la farsa– que aunque, descargada de excesos, retrotrae, siempre a través del filtro del autor, a la tradición de Fellini, como ya se advertía, o la de Buñuel; no puede entenderse de otro modo la manera de presentar

⁶⁰⁸ “No puede ser casualidad que las únicas escenas en que Bellocchio reinventa con su cámara, en las que no están los brigadistas, sean las del papa y la de la sesión espiritista, dos momentos en los que al director no le interesa la verosimilitud histórica (que prefiere unir al repertorio televisivo) sino sobre todo la posibilidad de poner en evidencia deformaciones grotescas de lo real, según una clave de lectura que siempre ha visto en la sacralidad clerical y en las tentaciones irracionales dos objetivos a golpear”. MEREGETTI, P. (2005), *op. cit.*, p. 222.

⁶⁰⁹ Recuérdese el célebre desfile de modas papal en *Roma de Fellini* (Roma, Federico Fellini, 1972).

⁶¹⁰ M. BELLOCCHIO (2003), *op. cit.*

⁶¹¹ *Ibid.*

a un papa aristocrático que lanza al suelo todos los papeles de su escritorio, mientras una cohorte de monjas se apresura a recogerlos.

La intención directa del director es no dejar de denunciar claramente el papel desempeñado por el Vaticano durante el secuestro. La manera de hacerlo es insistiendo en la imagen hipócrita y un tanto surrealista de la Iglesia, pero desde la distancia neutral que supone la elección del encuadre. La síntesis de ese equilibrio entre realismo y expresionismo da lugar a lo grotesco. Pero –como sucederá de nuevo en la secuencia del espiritismo– lo llamativo es que esa injerencia de lo grotesco no parte de la elección del autor, cuya aproximación al hecho es sutil, sino de la propia realidad, de los hechos acontecidos en la historia del secuestro de Moro. Una sucesión de noticias insólitas, que ni pasaron desapercibidas en la época como sucesos curiosos dentro del drama principal, ni pueden ser pasadas por alto por Bellocchio, que las utiliza para ahondar en su descripción del vodevilesco sistema institucional italiano.

Bellocchio expresa dos ideas generales en torno a la religión. Por un lado la evidente connivencia del Vaticano y del catolicismo con el poder político; en definitiva, en un país como Italia, gobernado además por un partido –la Democracia Cristiana– cuya principal seña de identidad es su confesionalidad, las relaciones estrechas entre ese poder temporal y el espiritual generan una doble moral constante. La religión es el subterfugio de la acción política y viceversa, de modo que la principal cuestión que pone encima de la mesa esta secuencia es la hipocresía de la jerarquía eclesiástica cuando no su traición; hipocresía, porque prioriza en la obediencia a determinado poder político, antes que en la misión salvadora –o mediación real– que hubiese podido influir en el desenlace favorable del secuestro; y traición porque –al igual que la propia jerarquía política– abandonó a su suerte a uno de sus hijos predilectos –un político fervorosamente cristiano, que además había solicitado expresamente ayuda al papa– anteponiendo sus intereses políticos y conspirativos.

Por otro lado, la teatral imagen de Pablo VI arrojando los folios rima de modo absoluto con la escena precedente en que uno de los terroristas lanzaba por el suelo el guión que había encontrado en la cartera de Moro. La equiparación de ambos actos vuelve a poner de relieve el juego comparativo que Bellocchio establece entre el proceder de los terroristas, su fanática fe ideológica casi religiosa en sus actos y consignas, y el del propio papa, como símbolo de la curia y del poder católico. Ambos comparten una burocracia desprovista de razón –como demuestra esta secuencia en el caso de la Iglesia, y en general, el propio secuestro y asesinato de Moro en el caso de las Brigadas Rojas– que se

pliega, y sacrifica la humanidad, en pro de una abstracción ideológica o de fe. Una actitud que se concreta en la metáfora de los papeles, como símbolo de una visión unívoca, que se centra en un solo fin, arrojando de su entendimiento todo lo demás. [Ver **Figura 34**].

FIGURA 34:



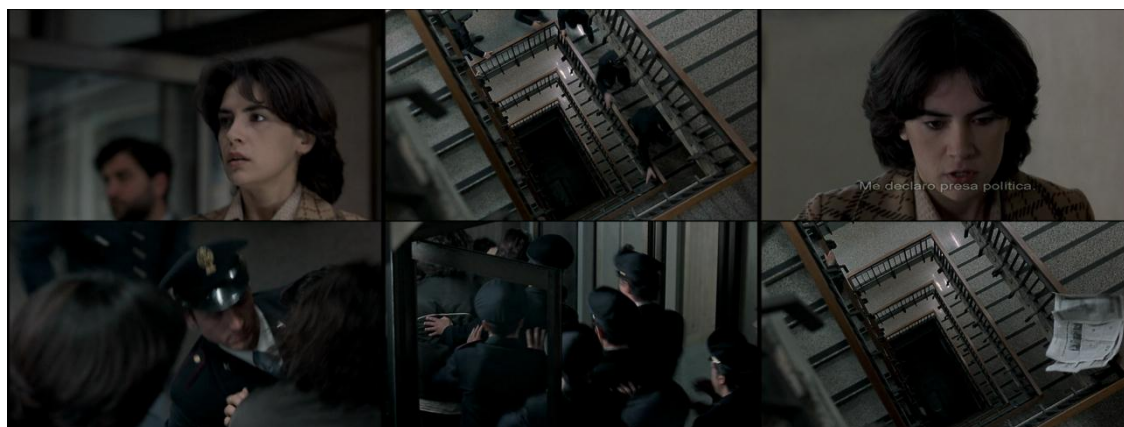
La vecina y el ministerio:

En la secuencia siguiente, se contextualiza la realidad a través de tres elementos visibles en diferentes términos: el titular con las declaraciones del papa –que conecta con la escena inmediatamente anterior– en el diario *L'Unita*; el cartel al fondo con las diferentes opciones en una votación sobre el aborto; y la prensa que compra Chiara. Pero lo sustancial es el inicio de una espiral de tensión –en clave de suspense– que incide en el estado paranoico de Chiara. La vecina, que había intercambiado algunas miradas con ella cuando estaba en la terraza al inicio del film, le cuenta junto al quiosco que su marido la engaña. Es decir, que Ernesto (Pier Giorgio Bellocchio) que se hace pasar por el marido de Chiara, ha sido visto con su verdadera novia por la vecina, lo que implica que la vecina en cierto modo “les vigila”.

La inseguridad de Chiara se ve todavía más intensificada en la secuencia siguiente, en la que llega a convencerse de que va a ser arrestada, por lo que repite en voz baja, de nuevo como una letanía, la probable consigna dada por su organización por si llegara el caso: “*Me declaro presa política, me declaro presa política, me declaro presa política...*”⁶¹². Esta escena arroja precisamente el cierre en falso –de una ambigüedad desarmante–, de la subtrama de Enzo. La policía irrumpe en el Ministerio en que trabaja Chiara; ella piensa que vienen a por ella; Enzo la aborda, pero en ese momento, los policías en medio de la turba formada arrastran a Enzo, que era seguido por dos jóvenes, ¿probables policías de paisano? Es su última aparición en el film. [Ver **Figura 35**].

⁶¹² M. BELLOCCHIO (2003), *op. cit.*

FIGURA 35:



En este punto, el espectador, al margen del desenlace positivo para el personaje de Chiara, que se ve libre cuando estaba convencida de lo contrario, se pregunta si Enzo ha sido arrestado como sospechoso o si simplemente ha sido empujado fuera de escena por el caos que se ha formado. Incluso podría llegarse a pensar, en un retorcido planteamiento, que si se ha descubierto su guión –anticipatorio de la realidad–, claramente puede considerársele implicado en el secuestro. Una consideración que de nuevo daría pie a la metáfora de Borges que Sciascia emplea en *El caso Moro*.

El guión de Enzo –ficción inventada por Bellocchio, aunque las memorias de Braghetti si que recogen que entre las pertenencias de Moro se encontró un guión cinematográfico–, es, en definitiva, la cristalización de esa posibilidad sugerida por Sciascia y reforzada por el detalle real que la terrorista recoge en su diario. La respuesta incierta hace pensar de nuevo en la frase de Enzo en su escena previa, cuando hablaba de su guión: “¿Por qué quieres siempre una explicación lógica...?”⁶¹³.

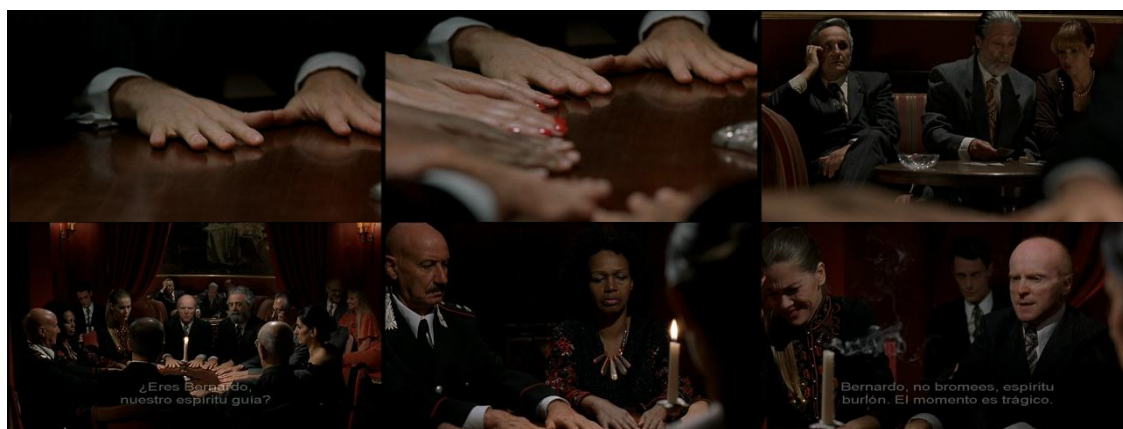
Este *alter ego* de Bellocchio –“figurante de Bellocchio”⁶¹⁴, dice Richard Combs en *Film Comment*–, simplemente se esfuma de la trama porque su rol metacinematográfico, su papel de conciencia y expresión íntima de Chiara, ya está amortizado. Su presencia no responde a la trama histórica, y por tanto cualquier explicación lógica y compleja del mismo –¿quién era? ¿Por qué ha sido detenido? ¿Qué ocurre con su guión?– desviaría cualquier intención de verosimilitud informativa de la historia, además de resultar netamente artificiosa. Simplemente Bellocchio, mantiene el misterio sobre este punto, convirtiendo este aparte –en forma de personaje– en una licencia autoral reflexiva y un tanto etérea.

⁶¹³ M. BELLOCCHIO (2003), *op. cit.*

⁶¹⁴ COMBS, R., “Good Morning, Night”, *Film Comment*, nov.-dic. 2005, vol. XLI, nº 6, p. 73.

La sesión de espiritismo:

FIGURA 36:



En la tónica surreal de las anteriores secuencias (la del papa, la del enigmático Enzo) se integra esta breve escena de la sesión de espiritismo, en que un grupo de nobles, con alguna presencia militar, llevan a cabo una sesión ocultista preguntándose por el paradero de Moro. Un espectador que desconozca los hechos reales puede encontrar el aparte no solo extraño –que lo es– sino absurdo, o parafraseando el propio diálogo [que puede verse en el último fotograma de la **Figura 36**], como una *broma* desafortunada en un *momento trágico* del drama narrativo. Sin embargo, el acontecimiento que se recrea ocurrió en la realidad. Durante el secuestro de Moro, se realizaron algunas sesiones de *ouija* con la intención de encontrar al presidente de la DC, y si atendemos a lo que cuenta Sciascia con mucha ironía, su resultado pudo no ser infructuoso⁶¹⁵.

Más allá de la verosimilitud y de la eficacia que, según las creencias personales, puedan tener estos procedimientos poco ortodoxos, la inclusión de dicho escenario resulta efectivamente una gran broma del autor. ¿Por qué Bellocchio escoge reconstruir este episodio oscuro y a la vez alucinante y no, por ejemplo, la discusión entre partidos o en el consejo de ministros? La respuesta es transparente: la propia circunstancia de que estas sesiones tuviesen lugar en la realidad expresa por sí sola el carácter y la ridiculez de determinados personajes y entornos de la sociedad y la política italiana de la época. Bellocchio decide caracterizarla a partir de ese detalle terriblemente grotesco que le

⁶¹⁵ Sciascia narra a lo largo de *El caso Moro*, que el resultado de una de las sesiones de espiritismo, en las que estaba presente entre otros el luego primer ministro Romano Prodi, arrojó un dato clave para la investigación: el nombre del paradero de Moro, *Gradoli*. La policía acudió al municipio de Gradoli situado en la provincia de Viterbo, en el Lacio, y efectuó la búsqueda sin resultado. Posteriormente, se supo que uno de los pisos francos de los terroristas estaba en la calle Gradoli de Roma, en dónde se habían ya realizado registros. Estos hechos se muestran en el film de Giuseppe Ferrara sobre el caso.

brinda la propia realidad, y culmina la escena con la broma del “espíritu” Bernardo que manifiesta: “*Aldo Moro está en la luna*”⁶¹⁶. Una aseveración tan poética como cruel, porque describe tanto la apariencia que Moro tenía a esas alturas para los suyos, en base a sus escritos, como la terrible indiferencia de una clase política que prefería sumarse al circo caótico que representó todo el proceso, que ahondar en una negociación, o incluso en una búsqueda policial coordinada de cara a liberarle. La intención de Bellocchio, al retratar todo el exterior italiano oficial (partidos, iglesia, burguesía) dejando al margen al propio Moro, se completa en esta escena, a falta de la narración final de sus funerales. Frente a la seriedad con que se describe el proceso interior de la terrorista Chiara, la reacción del sistema frente al secuestro está dibujada a partir de una serie de pinceladas vitriólicas que tejen una red muy crítica con el *establishment*.

Tanto en las inclusiones de imágenes de archivo de la actitud de sus compañeros políticos (con la excepción de Berlinguer), mezcladas con las actuaciones de Raffaella Carrà, como en su retrato del papa o en esta intromisión espiritista, Bellocchio se decanta por el humor negro, muy sutil, y a medio camino entre la farsa costumbrista típicamente italiana, con Fellini como referente⁶¹⁷ (posibilidad que le brinda la propia realidad), y la lucidez del poeta que glosa sin piedad la política de su tiempo. El tono mágico, intensificado por la banda sonora, relaciona la escena anterior del sueño con esta, y se mantiene en la siguiente, también con el uso reiterado de la música de Schubert. El mismo Bellocchio efectúa un cameo de figuración, como comparsa algo aburrido de la sesión de espiritismo [tercer fotograma de la **Figura 36**]. Su presencia anecdótica constituye la primera aparición de una figura humana tras la desaparición de escena del enigmático Enzo. Esta circunstancia es un hecho objetivo, que quizá podría querer establecer precisamente –en una interpretación que se antoja en cualquier caso arriesgada– esa conexión de identidades entre el personaje y el propio autor.

La segunda ensoñación de Chiara con Moro:

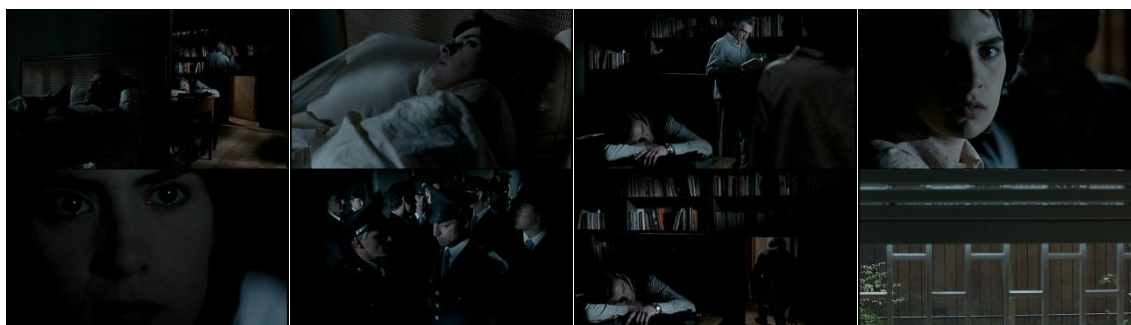
Por corte sencillo y manteniendo, como decíamos ese aire de fantasmagoría, Aldo Moro ha salido de su zulo mientras todos duermen y pasea por el apartamento curioseando los libros de la biblioteca. La escena está vista desde la perspectiva de Chiara

⁶¹⁶ M. BELLOCCHIO (2003), *op. cit.*

⁶¹⁷ Un tono satírico, muy influenciado por Buñuel (la reunión burguesa, con políticos, militares, eclesiásticos), que Bellocchio convierte en un sello propio que se multiplica a lo largo de su filmografía: *Las manos en los bolsillos*, *China está cerca*, *En el nombre del padre*, etc.

que está tumbada con los ojos abiertos. Tras levantarse se encuentra con Moro y le coge del brazo caminando hacia la puerta. Su intención parece ser la de liberarle, o más bien, la de escapar con él. Pero al llegar a la puerta, ve a través de la mirilla que un montón de policías aguardan en el rellano y rectifica⁶¹⁸. Moro vuelve pacíficamente a su zulo y cierra la puerta. La escena se interrumpe bruscamente por el plano que abre la secuencia siguiente: la persiana que se abre violentamente dejando ver el exterior. (Ver **Figura 37**).

FIGURA 37:



La secuencia retoma el punto de vista de Chiara, y lo hace del modo más intenso posible, situándose en su subconsciente. Su ensoñación es la continuación de la previa escena en que Moro la observaba mientras dormía. Su sentido, aunque todo lo ambiguo que puede ser por su eficaz aire onírico-realista (es decir la imagen es plenamente real, pero interpretamos que no acontece en la diégesis de la narración de crónica), abunda en la cada vez más intensa búsqueda de una liberación de la protagonista: la libertad del prisionero y la propia.

Los obstáculos son los lógicos en su situación: el miedo a las consecuencias personales y la solidaridad con sus compañeros, representada en la presencia de la policía, a la que el plano deformado de la mirilla aporta ese aire irreal, manifestando una vez más el equilibrio entre puesta en escena, punto de vista y significado último de lo que el autor quiere expresar.

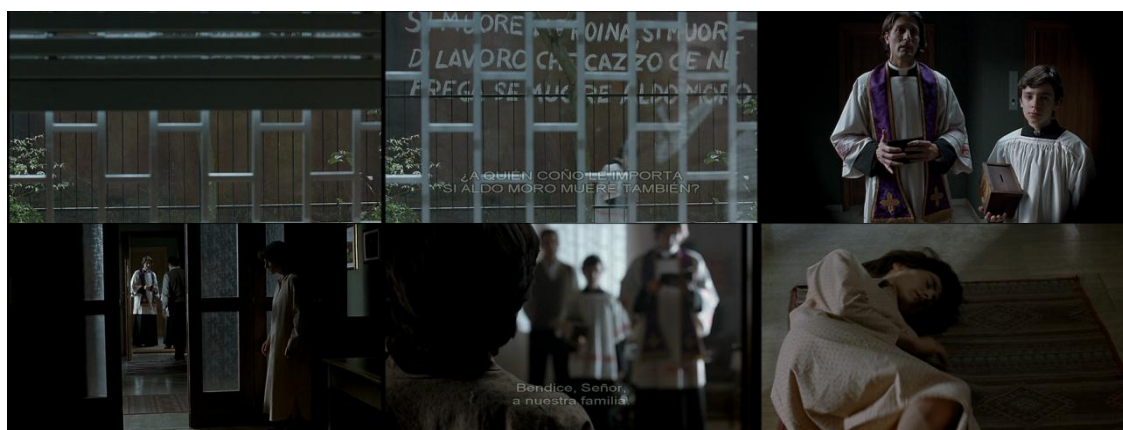
El plano de la persiana rasga en definitiva la ensoñación liberadora devolviendo a la protagonista a la realidad, en la que, por cierto, su imagen apiadada de un Moro entrañable y tímidamente sonriente varía o queda oculta.

⁶¹⁸ Una imagen que no puede por menos de remitir al plano final de *Hanna K.* (*id.*, Costa-Gavras, 1983), cuando Jill Clayburgh abre la puerta y se encuentra con el ejército israelí llenando el encuadre.

La visita del cura:

Volviendo a la realidad de los “sucesos”, a partir de la subida de la persiana que paradójicamente deja entrever la luz pero devuelve a Chiara a su noche, Bellocchio regresa a la narración más o menos convencional a partir de la idea de que los terroristas pueden ser pillados en cualquier momento. [Ver **Figura 38**].

FIGURA 38:



Tras apuntar efímeramente otra percepción ajena al devenir del futuro de Moro a través de la pintada en la calle que se ve por la ventana –“*Si se muere por la heroína, y se muere en el trabajo, ¿a quién coño le importa si Aldo Moro muere también?*”⁶¹⁹–, suena el timbre y de nuevo se pone en marcha la articulación del suspense tradicional. Cómo en la escena de la vecina y el bebé, los terroristas sospechan de la irrupción de la policía⁶²⁰. Bellocchio vuelve a jugar con esa idea introduciendo una nueva incursión insólita, no exenta de malicia y de significado: un cura que acude en compañía de su monaguillo para bendecir la casa y a la familia. Durante el proceso, Chiara se desmaya y el párroco piensa que está embarazada, emplazando a Ernesto para el bautizo.

La mirada anticlerical de Bellocchio vuelve a hacerse presente con este apunte costumbrista que refleja precisamente esa dicotomía curiosa: la vida social tensionada por el terrorismo, la lucha obrera o incluso la droga, como nos recuerda la pintada, y la tradición ajena a todo, representada por el catolicismo más pacato, cumpliendo sus actividades más formalistas y vuelto sobre si mismo. Bellocchio lo refleja con su

⁶¹⁹ M. BELLOCCHIO (2003), *op. cit.*

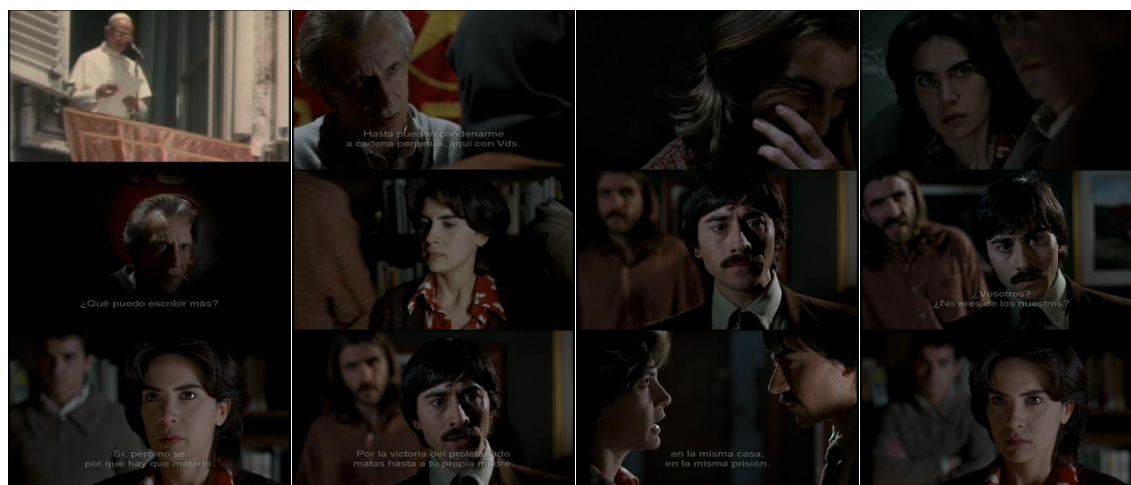
⁶²⁰ Que por aquel entonces registraba millares de pisos tratando de encontrar a Moro, sensación que apunta también la ensoñación previa de Chiara.

proverbial gala de recursos poéticos, provocando, como en el caso del bebé, la mezcla insólita y el extrañamiento. Además, la ironía de la bendición del cura, que se refiere en su plegaria a la familia, retrotrae a la permanente consideración como tal del comando terrorista, conteniendo cargas de profundidad mayores en lo referido al convulso inconsciente de Chiara. Ésta se desmaya, después de que la decisión del director mantenga el desenfoque en el segundo término. Tras su ensoñación liberadora, el autor parece querer expresar un rechazo explícito hacia la realidad por parte de Chiara.

El papa real y la discusión final:

Como transición entre secuencias se incluye –está vez sin que quede justificado en la diégesis a través del televisor–, la imagen real del papa Pablo VI desde el balcón pidiendo la liberación de Moro, cuando se cumple el ultimátum dado por los terroristas⁶²¹. La inclusión sirve para contextualizar el momento concreto: el vencimiento del plazo para la ejecución dado por las Brigadas Rojas.

FIGURA 39:



Precisamente, a continuación se reconstruye una escena de discusión entre los terroristas, convencidos ya de matar a Moro con la excepción de Chiara. La puesta en escena [Ver **Figura 39**] parte de una conversación inicial entre Moro, desesperado en su razonamiento, y Mariano, el líder de los terroristas, que le pide que siga escribiendo, aunque sabe que su suerte está echada. Moro recurre a su nieto, al error que supondrá

⁶²¹ Al igual que en las previas imágenes de archivo del mitin del PCI, Bellocchio ya utilizó las mismas imágenes documentales del discurso de Pablo VI desde el balcón en *Sogni infranti* (1995).

matarlo convirtiéndolo en un símbolo que se volverá contra ellos⁶²², y a la posibilidad de que lo mantengan prisionero de modo perpetuo. Una sugerencia que provoca las carcajadas de Primo, el terrorista grandullón amante de los pájaros. Chiara se indigna con la frialdad de sus compañeros y por primera vez se opone claramente a ellos. La discusión antepone precisamente un razonamiento humanista –el de Chiara– frente a un fanatismo ideológico que se sitúa, conscientemente, fuera de consideraciones humanitarias:

Chiara: “¿Habéis decidido matarle?”

Mariano: “Sí, estamos todos de acuerdo”.

Chiara: “Entonces, ¿por qué le has dicho que escriba?”

Mariano: “Para tenerle entretenido”.

Chiara: “Pero si hasta el papa se ha puesto de rodillas. ¿Todavía no os basta?”

Mariano: “No”.

Chiara: “Y, ¿por qué no? Ha impresionado a muchos compañeros”.

Mariano: “¿Lo has leído bien? Mucha disponibilidad pero sin condiciones. Liberarlo sin condiciones. Quieren darnos por el culo. ¿Vamos a liberarlo a cambio de nada?”

Primo: “Chiara, no nos quieren reconocer”.

Chiara: “¿Por qué van a reconocerlos si no le reconocéis vosotros?”

Primo: “¿Vosotros? ¿Tu no eres de los nuestros?”

Chiara: “Sí, pero no entiendo porque debemos matarle. Nada me convence de que sea justo. ¿Puedo decirlo?”

Mariano: “Esta es una prueba de que no debemos tener límites humanitarios en la guerra revolucionaria. No existe una acción que no se pueda hacer. Por la victoria del proletariado es lícito matar hasta a tu propia madre. Lo que hoy parece inconcebible, absurdo, inhumano, es en realidad un acto heroico de anulación suprema de nuestra realidad subjetiva. El epítome de la humanidad. Chiara, tenemos que razonar así. De hecho, todos están de acuerdo: los compañeros de base, la dirección... Todos están de acuerdo”.

Chiara (cambio de plano con salto de eje): “¿Y quiénes son todos? Somos nosotros los que llevamos dos meses con él, en la misma casa, en la misma cárcel. Sólo nosotros tenemos derecho a decidir...”

(...)⁶²³.

El paso al frente de Chiara, resolutivo dialécticamente, pero infructuoso en la práctica, ya que su desacuerdo no se traduce en nada, supone la cristalización definitiva

⁶²² Algo que de hecho ocurrió ya que el trauma social provocado por el caso Moro aniquiló de forma generalizada las ambigüas simpatías de algunos sectores de la izquierda social italiana hacia el grupo terrorista. Una circunstancia muy similar al punto de inflexión que supuso para ETA su decisión de asesinar tras varios días de secuestro al concejal del centro-derecha Miguel Ángel Blanco, distanciándose bruscamente de algunos sectores de apoyo en la izquierda nacionalista de la sociedad vasca.

⁶²³ M. BELLOCCHIO (2003), *op. cit.*

del proceso intelectual que el personaje ha desarrollado a lo largo de la acción en base a su experiencia y a su pensamiento. La reproducción íntegra del texto de la conversación permite comprobar claramente las dos realidades existentes en la forma de interpretar la situación. Si Aldo Moro pudo haber sufrido algo parecido al síndrome de Estocolmo, como podría deducirse de la lectura de algunas de sus cartas⁶²⁴, la terrorista sufre un proceso inverso, pero no porque quede fascinada por la personalidad del político, o al menos no fundamentalmente por ello (una idea que se manifiesta en su reacción ambivalente cuando Moro lee la carta dirigida al papa); Chiara se opone por una cuestión de humanidad.

Pero lo curioso, y ahí es dónde está la clave ideológica del film, es que ese humanitarismo no es ajeno su pensamiento político. Chiara no se apiada de su cautivo por un sentimiento de compasión genérico, y Bellocchio lo lleva explicando toda la película. Chiara procesa todo su bagaje político e intelectual a lo largo del film. El marxismo leninista supone para ella el origen y la pureza, en un sentido ideológico y en un sentido emocional relacionado con su familia (de ahí las imágenes de la nieve y de la niña). El siguiente paso –y el siguiente sueño– muestra su interpretación idealizada y errónea del estalinismo. Solo al relacionar la carta de Moro a su mujer con las de los fusilados antifascistas –que le leía su padre cuando era pequeña– relaciona el proceder estalinista de sus camaradas con el fascismo. Es precisamente por su pensamiento y su compromiso por lo que intelectual y emocionalmente no puede aceptar la ejecución de Moro. La figura del padre ausente –como la madre ausente de su anterior film *La sonrisa de mi madre*– adquiere en este sentido un poderoso influjo, hasta el punto de que como apunta Richard Combs⁶²⁵, pueda establecerse una identificación entre el padre de Chiara y Aldo Moro, una suerte de padre postizo de la “sagrada familia” de brigadistas que presenta el film. No hay que olvidar que Bellocchio le dedica de forma muy visible el film a su padre. Incluso no hay que dejar de atender a la progresiva importancia que toma la figura del padre en los films previos del autor –*Il sogno della farfalla*, *La balia* y *La sonrisa de mi madre*–; una interpretación mantenida por Bellocchio: “*Moro es un padre rechazado por sus hijos, que le condenan a muerte. En esto, mi posición es una posición de rechazo de esa*

⁶²⁴ Las cartas públicas de Moro y algunas de las privadas están contenidas en el libro de Sciascia.

⁶²⁵ “*Tranquila y razonablemente dejado al margen de sus contradicciones, Moro (Roberto Herlitzka) se redobla como la figura del padre cuando es puesto en relación a través del vivido sueño de Chiara con el recuerdo de su propio padre, y a través de las muertes de los partisanos de la guerra en situaciones similares a la suya. Así el iconoclasta Bellocchio ha reconstruido la familia, y remplazado la ausencia del padre de Las manos en los bolsillos con uno al que histórica y dramáticamente hay que prestar atención*”. COMBS. R. (2005), *op. cit.*, p. 74.

*condena, en el sentido de que separarse del padre y de la madre es un proceso natural de algún modo justo, pero como he dicho tantas veces, no es necesario que se produzca violentamente*⁶²⁶.

En este punto, al margen de que Mariano, como representación neta de las Brigadas, caracterice ese fanatismo estalinista con su discurso, en que se antepone un ideal abstracto a cualquier sentimentalismo; parafraseando al ex-miembro de las Brigadas Rojas Massimo Gidoni, el brigadista “*no ve personas, ve símbolos*”; la asunción de su causa política parte de la sensación, propia de un iluminado, de que “*la ideología te hace caminar a un metro sobre el suelo, sin tener contacto con la realidad material*”⁶²⁷. Partiendo de ese retrato del terrorista, lo crucial es que Chiara ya no se considera uno de los suyos, aunque de palabra diga lo contrario. En su acción puede más el miedo, la impotencia o la lealtad, pero en su pensamiento ha roto tajantemente. Bellocchio lo puntúa bellamente con una peculiar ruptura de la continuidad [Ver fotograma 11 de la **Figura 38**]. Ya no se reconoce en el colectivo brigadista porque ha empezado a pensar individualmente por eso habla de “*todos*” y de “*nosotros*”, cuando realmente se refiere a sí misma, ya que resulta evidente que sus camaradas presentes no piensan como ella.

La disposición del plano, que enfrenta las miradas de ambos personajes, supone un salto de eje (inapropiado en la gramática visual clásica) respecto de la distribución anterior. Dicho efecto provoca un pequeño extrañamiento en el espectador al desordenar el espacio. El resultado es un vuelco metafórico en la consideración de los personajes. La ruptura de Chiara que quizá no casualmente se sitúa en la izquierda del plano frente a Mariano que se queda en la derecha. De ejercer la interpretación política de dicha ubicación espacial, una posibilidad aventurada pero lícita, dado el hincapié del autor en singularizar dicho plano con el salto de eje y la frontalidad y simetría del encuadre, encontraríamos que Chiara está colocada en la posición de la izquierda verdadera (fruto de su trayecto ideológico íntimo) frente a las Brigadas, que pese a su verborrea dogmática, desarrollan una acción de signo claramente fascista. Una idea la de equiparar las Brigadas Rojas y el fascismo, apuntada ya por la inclusión previa de las bellas pero atroces imágenes de *Paisà* de Rossellini.

⁶²⁶ Marco Bellocchio al autor, el 22 de noviembre de 2013. JIMENO, R., “Entrevista con Marco Bellocchio”, *Miradas de Cine*, enero 2014, nº 142.

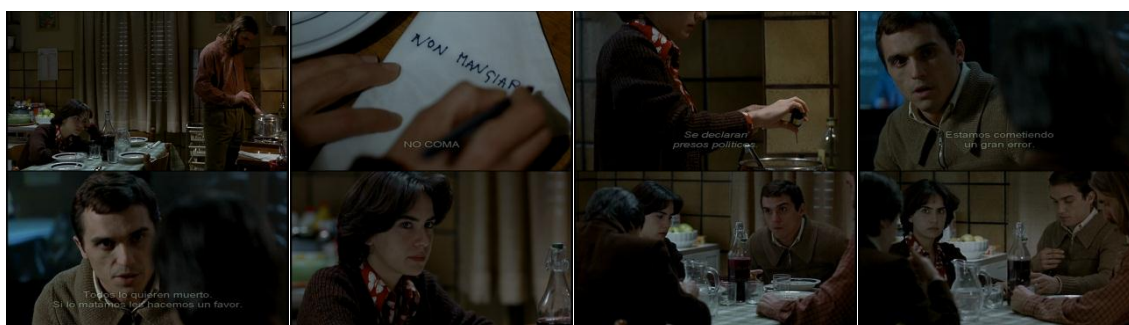
⁶²⁷ Declaraciones de Massimo Gironi recogidas por Bellocchio en *Sogni infranti* (1995).

La tercera parte: el final de los sueños.

La última ensoñación y la realidad:

Las siguientes secuencias, que podrían dividirse en tres escenas y dos epílogos, constituyen la apuesta más atrevida de Bellocchio a la hora de plantear la resolución de su historia, ya que el autor entreteje de manera simbiótica la conclusión poética y psicológica, con el desenlace real (histórico y narrativo) del caso, de una implacable denuncia omnidireccional. La primera de las secuencias [Ver **Figura 40**] mezcla inicialmente la acción real y el intento de Chiara, al mostrarlo en continuidad, por ayudar a Moro a escapar.

FIGURA 40:



Chiara, que permanece alterada y cansada, según revela el propio diálogo, vierte una droga en la pasta y advierte al presidente Moro que no debe comer. Mientras tanto, Ernesto se enfrenta también a su jefe. Sus motivos son muy distintos de los de Chiara y se centran en torno a la comprensión social que va a tener la muerte de Moro. Su percepción no es una conclusión política sino el miedo personal que tiene a no poder integrarse en una vida normal, puesto que el fondo aspira a esa normalidad pequeño-burguesa. Su novia y su familia no entienden su actividad terrorista (aunque no la conozcan). La respuesta de Mariano es de nuevo la consigna ideológica, ante lo que Ernesto estalla, lo que no impide que siga colaborando con sus compañeros hasta la ejecución final.

Ernesto –parece decirnos el autor– no deja de ser, frente a los motivos complejos de Chiara, un simple funcionario. Sus dudas no vienen de su adquirida independencia crítica sino de su lucha interna entre dos modelos en los que actuar como peón: el de la lucha armada revolucionaria y el de la vida burguesa, representada por la figura ausente de su novia.

La transición final entre la ambigüedad realidad-imaginación viene dada, de nuevo, por el uso del ralenti y de la música coral. Chiara se sienta a comer con sus camaradas. Moro no ha querido la comida, luego su plan (su plan imaginario) ha dado resultado. A cámara lenta, los terroristas se santiguan en una especie de gesto surrealista y paradójico, que vuelve a relacionarles con el mundo de la religión y de la fe.

En la secuencia siguiente, cuando sus compañeros están dormidos, Chiara deja abierta la puerta del zulo y permite que Moro escape. Este sale del piso y pasea por la calle con naturalidad y actitud de libertad recobrada, pleno de silenciosa felicidad al sentir la lluvia caer sobre él. (Ver **Figura 41**).

FIGURA 41:

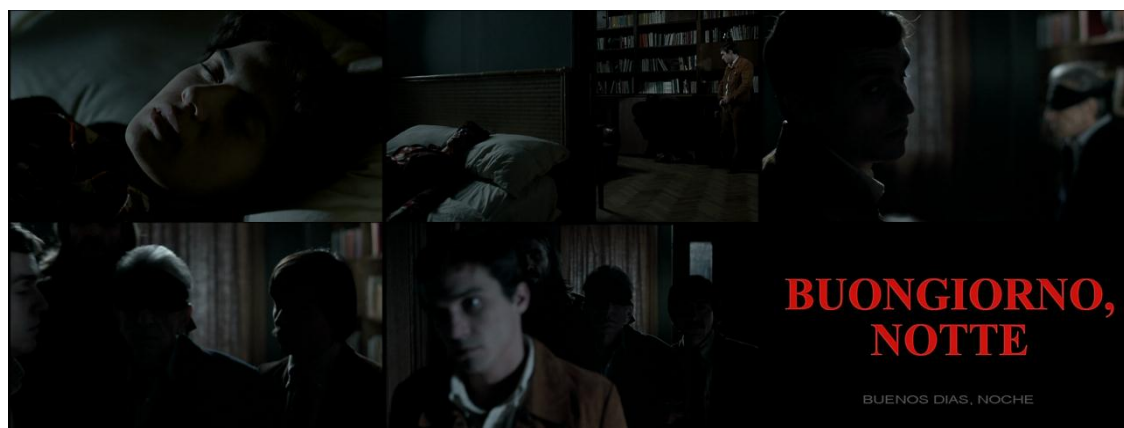


La secuencia que culmina con un fundido que puede considerarse el primer final del film, vendría a ser el desenlace “feliz” de la historia, y en cierto modo lo es. La secuencia supone la conclusión de una de las dos historias que se han ido dando la mano durante todo el metraje –aquella que podría constituir el guión firmado por Enzo–. Es el final de la intrahistoria psicológica de Chiara, de la trama vista desde su perspectiva interior. El relatado proceso de toma de conciencia ideológica a la inversa ya explicado, que la ha llevado a considerar la liberación del secuestrado –y de ella misma– como objetivo principal. De este modo la secuencia es una proyección del deseo íntimo del personaje.

La secuencia se abre precisamente con un primer plano de Chiara con los ojos abiertos; se desplaza para abrir el zulo; vuelve a estar tumbada y cierra los ojos. En ese momento vemos a Moro escapar y ser libre. Libre de los terroristas y libre de su entorno político, de los amigos que en un sentido cristiano le han “entregado”. Por eso Moro no vuelve a su entorno, sino que se pasea bajo la lluvia como un fantasma feliz. La secuencia

siguiente es el desenlace real, lo que ocurrió en la historia y lo que acontece realmente en la narración, aunque se enfrente a los deseos de la protagonista. [Ver **Figura 42**].

FIGURA 42:



El fundido en negro que anunciaba ese primer final da paso a un nuevo primer plano de Chiara, mimético a los anteriores, en que esta permanece con los ojos cerrados, reforzando la idea de que las imágenes anteriores han sido soñadas por ella. Un plano general nos muestra como Chiara duerme, mientras sus tres camaradas sacan a Aldo Moro vendado. La música de Pink Floyd añade un aire rocoso a la escena, filmada casi en un único plano que muestra a los terroristas conduciendo a Moro hacia la puerta –a cámara– y en definitiva hacia su final. El plano funde en negro apareciendo el rótulo del título en grande.

Este segundo final –el de verdad en términos históricos y narrativos– aniquila la proyección previa de Chiara y cuenta –breve y elípticamente– el desenlace del secuestro. La aparición del título evocador retrotrae a Chiara dormida y se revela en su máximo significado paradójico. Esa dualidad del personaje cuya vigilia –la del secuestro y el asesinato– supone una noche oscura, una verdadera pesadilla; y cuyo sueño (en todos los sentidos) significa precisamente lo contrario: su lucidez, y su liberación y la del prisionero.

El epílogo real y el epílogo simbólico:

Finalizada la narración, Bellocchio introduce –sobre las imágenes reales de archivo del funeral de estado de Moro– una serie de titulares explicativos sobre el proceso, que adquieren conjuntamente el sentido de una bofetada en toda la boca del sistema. Es una declaración final de denuncia que, a modo de nota al pie, sublima la propia ficción para erigirse en un simple documento informativo, que contrapone las actitudes aparentes de la clase dirigente italiana con respecto al final de Aldo Moro, y sus acciones y omisiones reales.⁶²⁸

FIGURA 43:



Las imágenes de los políticos de la Democracia Cristiana, liderados por Andreotti, y de otros partidos (como Berlinguer, secretario del PCI) culminan con la imagen del papa Pablo VI, que presidió el funeral, llevado en volandas en su silla. Un fundido en negro da paso –con la música de Schubert sonando de nuevo– a un último plano de Moro

⁶²⁸ Un recurso que recuerda, en cierto modo, al celebrado final textual de Z, de Costa-Gavras, que incluía las múltiples y absurdas prohibiciones reales instauradas por la dictadura en Grecia.

sonriente, andando por la calle hacia cámara. [Ver **Figura 43**]. Bellocchio denuncia la hipocresía de una clase política que lejos de hacer todo lo posible para lograr la liberación del secuestrado –motivo que causó la indignación de su familia y su ausencia de todos los actos de homenaje oficiales–, y más allá de apelar a una razón de estado más o menos asumible, tuvo un proceder cuanto menos ambiguo.

Las causas que rodearon al proceso generaron precisamente la comisión de investigación dirigida por el diputado Leonardo Sciascia, cuyo informe conclusivo deja no pocos cabos sueltos, tanto en lo referido a la encuesta policial, como en la labor de gestión política por parte del gobierno y algunos grupos de la oposición. Precisamente por ello, el autor expresa de forma directa, atendiendo a las imágenes, a los que en el sentido citado pueden considerarse indirectos responsables del cariz que tomaron los acontecimientos. Un cierre mimético al de *Noticia de una violación en primera página*: la comunión ortodoxa y católica de los poderosos (iglesia y estado) lavándose su imagen por medio del funeral de la víctima. Una víctima de otros, pero de la que ellos han sido los máximos aprovechados. Dice Bellocchio, comparando ambos desenlaces: “*En Noticia de una violación en primera página son los funerales de la chica violada y asesinada, Esta muerte se plasma, con todos arrodillados, como si fuese un ritual, y con el canal que arrastra, que limpia, toda la porquería, la basura; en Buenos días, noche es un funeral más fantasmagórico. Toda la clase política italiana está presente en un funeral en el que no hay cadáver. Se sitúan un poco como enfrente del fantasma de Aldo Moro, aunque tampoco es una venganza... no hay que olvidarse de que Aldo Moro era un católico. Pero de alguna manera, el no haber aceptado la negociación con los terroristas ha sido también, ha determinado incluso, el inicio de la condena de toda esa clase política y de los partidos que la representaban*”⁶²⁹.

La imagen final de Moro no solo supone un gesto de recuerdo a su figura como víctima inocente de la barbarie terrorista, sino que devuelve a las previas imágenes – ensoñación de Chiara– y constituye una nota poética y liberadora. Dice Bellocchio a este respecto: “*No podía hacer un film que acabase así, no podía sufrir la tragedia de veinticinco años antes, no podía aceptar aquella fatalidad religiosa. Debía traicionarla. Debía rebelarme contra aquella crónica inerte, indiferente, desesperada. (...) A partir de aquel no (mi conciencia se cierra ahí), es como si mi mirada cambiase y ‘viese’ imágenes*

⁶²⁹ Marco Bellocchio al autor, el 22 de noviembre de 2013. JIMENO, R., “Entrevista con Marco Bellocchio”, *Miradas de Cine*, enero 2014, nº 142.

que incluso hoy me son oscuras”⁶³⁰. Partiendo de ese afán, la imagen final de Aldo Moro libre excede a la narración de los hechos, situándose en el espacio del extrañamiento, del habitual realismo mágico practicado por Bellocchio, que en este caso es un realismo mágico-político.

⁶³⁰ Marco Bellocchio, citado en MEREGHETTI, P. (2005), *op. cit.*, p. 220.



16. ÚLTIMAS OBRAS Y PROYECTOS:

En los últimos años, Bellocchio ha mantenido inalterable su actividad creativa; sus últimos trabajos cinematográficos han basculado entre proyectos de gran envergadura, que aúnan la relectura crítica de la historia –*Vincere* (*id.*, 2009)–, o el tratamiento de temas candentes como la eutanasia –*Bella addormentata* (2012)–; y los trabajos de cámara casi familiares: *Il regista de matrimoni* (2006), *Sorelle* (2006) y *Sorelle Mai* (2010). A ellos se suman algunas piezas y cortometrajes, realizados en el contexto del Festival de Bobbio y su laboratorio de Cine, como *La cavallina storna* en 2003, o *La famiglia del vampiro* en 2004. A partir del 2010, Bellocchio se retira en parte de la dirección del festival de su localidad natal, cediendo el puesto a una asociación que lleva su nombre, y en la que también se integra su hijo Pier Giorgio.

En este periodo Bellocchio colabora además supervisando el guión de *Radio West* (2003), junto a Francesco Colangelo y Alessandro Valori, el director del film. La película protagonizada por Pier Giorgio Bellocchio, es una insólita obra bélica, ambientada en Kosovo, que narra la vivencia de tres soldados en misión de paz que deben hacer frente a una realidad brutal, y a la insólita aparición de una joven refugiada serbia, cuyo carácter ambiguo retrotrae a algunos personajes femeninos del autor piacentino.

Además, en 2010, Bellocchio dirige por encargo de la RAI, y por segunda vez, la ópera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi con el título *Rigoletto a Mantova* y protagonizada por el tenor Plácido Domingo. La puesta en escena se ambienta en escenarios naturales de la ciudad de Mantua, y Bellocchio cuenta el trabajo fotográfico de Vittorio Storaro. La ópera se emite en directo en múltiples países, proyectada en salas de cine, y como apunta Édouard Brane en *Positif*, establece un diálogo creativo con el operístico film previo del director, *Vincere*: “*La suntuosa luz de Vittorio Storaro en Rigoletto evoca la de Daniele Cipri en Vincere, así como las trazas del duque de Mantua traen los ecos del joven Mussolini*”⁶³¹.

Después de su último film en 2012, Bellocchio, que acaba de estrenar su versión teatral del *Tío Vania* de Chejov, con Michele Placido, se encuentra preparando su nuevo largometraje, *La prigioniera di Bobbio* o *La monaca* (la monja), en su título internacional, que tiene previsto su estreno en 2014, y que además de ambientarse de nuevo en la ciudad natal del director, como anticipa el título, parece retrotraer a determinados temas del cineasta en los ochenta, a la historia de Ida Dalser en *Vincere*, o de las mujeres de *Bella addormentata*: una joven noble del siglo XVII, encarnada por la actriz ucraniana Lidiya Liberman, es obligada por su padre a ingresar en un convento en el que se desarrollan una serie de escándalos sexuales que conducen a un asesinato, y a su encarcelamiento. La película, una coproducción de Italia, Francia y Suiza, tendrá, según Bellocchio, el mismo “*estilo libre*” que *Sorelle Mai*, con un epílogo que retornando al tiempo presente, “*subrayará su relevancia contemporánea*”⁶³².

⁶³¹ BRANE, E., “L’opéra par l’image”, *Positif*, abril 2012, n° 614, p. 98.

⁶³² KESSLAS, E. y VIVARELLI, N., “Marco Bellocchio Takes Orders for Nun Drama”, *Variety*, 15 de mayo de 2013.

Il regista di matrimoni (2006).

Bellocchio dirige en 2006 *Il regista di matrimoni*, un film menor que se sitúa a caballo entre su film previo *La sonrisa de mi madre* (2002), y sus proyectos íntimos, casi de un amateurismo casero, *Sorelle* (2006) y *Sorelle Mai* (2010).

El film se presenta en la sección “Un certain regard” del festival de Cannes en mayo de 2006, habiéndose estrenado previamente en Italia en abril. La inclusión de la película en una muestra secundaria del festival implica de por sí una prueba del cierto prestigio perdido por un autor europeo consagrado –pese a los dos grandes logros recientes que suponen *La sonrisa de mi madre* y *Buenos días, noche*–, cuyos trabajos siempre se habían mostrado en la sección oficial. En esta ocasión, Bellocchio queda relegado a este espacio, reservado en principio, para cineastas primerizos o trabajos menores. La crítica no mostró especial atención a la película, ni para alabarla, ni para atacarla como en épocas pasadas: “*puro Bellocchio para disfrute de sus incondicionales*”, decía Carlos Heredero en su reseña del Festival de Cannes⁶³³.

En Italia, el film tuvo una acogida más celebrada, al menos en lo referido a su presencia, con múltiples nominaciones importantes, en los diversos premios nacionales (David Di Donatello a la cabeza), una realidad a la que precisamente alude la película con mucha ironía. La crítica fue más fría, en especial, al compararla con la calidad de sus dos largometrajes previos: “*A la fuerza, era comprensible que tras dos obras tan intensas y compactas como La sonrisa de mi madre (que siempre se impone en la memoria como una obra maestra absoluta) y Buenos días, noche, Bellocchio no pudiese continuar manteniéndose siempre en este altísimo nivel. (...) Il regista di matrimoni da rápido la impresión de un film no resuelto, demasiado cerrado sobre sí mismo, demasiado autorreferencial (...)*”⁶³⁴.

El film está protagonizado por Sergio Castellitto (también principal intérprete de *La sonrisa de mi madre*) en el papel de un director de cine, que claramente es un *alter*

⁶³³ HEREDERO, C.F., “Desconcierto y contradicciones. Cannes 2006: *El director de matrimonios*”, *Dirigido por*, julio-agosto 2006, n° 358, p. 32.

⁶³⁴ MEREGHETTI, P., “*Il regista di matrimoni*”, *Corriere della Sera*, 22 de abril de 2006.

ego del propio Bellocchio. La película, con una producción pequeña, parece constituir un esfuerzo especialmente personal del cineasta, que en esta ocasión firma el guión en solitario, aunque vuelve a recurrir a su equipo de confianza habitual en las labores técnicas.

Sinopsis

El personaje protagonista, Franco Elica (Sergio Castellitto), es un director de cine de cierto prestigio, pero un tanto olvidado, que prepara un proyecto a todas luces extemporáneo al devenir industrial y comercial del cine italiano: la adaptación de *I promessi sposi* (*Los novios* en España), obra de Alessandro Manzoni que constituye uno de los libros fundamentales de la literatura italiana clásica.

Tras sufrir una crisis personal, Elica abandona su familia y su rodaje y se marcha a Sicilia, huyendo también de un oscuro escándalo sexual en que parece estar implicado. En Sicilia, Elica va encontrando a una serie de individuos –entre ellos un modesto realizador de bodas– que terminan presionándole para que acepte ser el director escénico y audiovisual de la boda de la hija (Donatella Finocchiaro) de un noble (Sami Frey). Una mujer por la que se siente progresivamente fascinado.

Sobre la película:

El film, sin perspectiva política concreta, se erige como una reflexión en torno a la propia creación cinematográfica, más cerca que nunca en la filmografía del autor a la comedia, y que comparte la misma estructura narrativa concéntrica de *La sonrisa de mi madre* (2002). Una idea apuntada por Claudia Morgoglione en *La Repubblica*: “El héroe de la película, el aclamado director Franco Elica recuerda al pintor *Picciafuocco* protagonista de *La sonrisa de mi madre*”⁶³⁵. El personaje principal actúa como un punto de referencia en torno al cual giran todos los acontecimientos reales u oníricos, y todos los personajes, que pueden dividirse en familiares, colaboradores y extraños progresivamente extravagantes.

⁶³⁵ MORGOGLIONE, C. “Solo la passione può salvarci l’ultima provocazione di Bellocchio” en *La Repubblica*, 18 de abril de 2006.

Se trata de un planteamiento mimético al del film citado del 2002, y que en cierto modo retrotrae a la típica interpretación del mundo a partir de un personaje, tan grata a los relatos costumbristas italianos, y que Fellini llevará a su punto más original y sofisticado. En este sentido, son muchas los autores que equiparan *I regista di matrimoni* al mundo de Fellini, definiéndola como el *Fellini 8 y ½* ⁶³⁶ de Bellocchio. Una idea que el director no rechaza, pero matiza en profundidad: “*Tomo rápido distancia. Tanto como autor como espectador. Esto no es un film de afectuosa morbosidad sobre el cine. No pertenece a aquella serie de obras maestras como Fellini ocho y medio o La noche americana de Truffaut [La nuit américaine, 1973], dónde el cine y la cámara estaban en el centro de toda la película (...) quería expresar un amor por la búsqueda, un entusiasmo que abra nuevas vías. (...) el film se inicia donde acaba Fellini ocho y medio, en el momento en que el director abandona el proyecto y se lanza a una aventura sentimental con una mujer fuera de lo común. Es una historia de amor*”⁶³⁷.

El personaje de Castellitto, que en su evidente componente biográfico de Bellocchio supone una continuación del personaje que él mismo encarna en *La sonrisa de mi madre*, adquiere un cierto aire de egocéntrico descreimiento. El mismo Bellocchio despeja cualquier duda sobre la cuestión de la relación entre el personaje y él mismo: “*Todo es autobiográfico, falta ver que se entiende por autobiografía. Mis imágenes dependen de mi vida, de la calidad de mi autobiografía, después se trata de transformarla y transfigurarla con la propia cultura y la propia búsqueda. Es obvio que este es un film muy personal, de seguro no me ha pasado nada de lo que le sucede a Franco Elica; después si se quiere concretar en algunas referencias, en algún personaje u otro, si que son elementos que tienen que ver con episodios de mi vida*”⁶³⁸.

La diletancia del personaje, paradójicamente combinada con su crisis creativa, y su evidente inseguridad, comienza a comprobarse desde la primera escena, durante la boda de su hija, en que es apremiado para que —en su calidad de “maestro”, como a él se refieren la mayoría de los personajes—, se encargue de grabar el evento. Las bodas, como apunta el título, se convierten así en un símbolo del futuro creativo del protagonista. Por un lado, como apunte corrosivo sobre el incierto futuro profesional del

⁶³⁶ *Otto e mezzo*, 1963.

⁶³⁷ Entrevista con Marco Bellocchio en Cinema del Silenzio.It; Revista di cinema.

<http://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?id=2656&mod=interview> Consultada el 20 de marzo de 2013.

⁶³⁸ Entrevista con Marco Bellocchio. Rai Internazionale.

http://www.italica.rai.it/scheda.php?scheda=ilregistadimatrimoni_intervista Consultada el 20 de marzo de 2013.

cineasta, pese a su estatus de “maestro” consagrado; por otro como llamamiento a la experimentación, y a la valentía por esa búsqueda de nuevos caminos narrativos –como el mismo Bellocchio apunta en su declaración citada–.

Esa búsqueda se refiere precisamente en dos planos: en el de la autoproducción de pequeños proyectos, gracias a la tecnología digital, y con posibilidad de ser rodados en cualquier parte y casi sin medios; y en el hecho de que una verdadera mirada personal, puede convertir en interesante incluso la grabación de algo tan rutinario y en principio mediocre, cuando no hortera, como un video de boda.

El momento climático de la mitad del film, en que el protagonista hace suya la grabación de una escena romántica entre una pareja de novios grabada a la orilla del mar, conjuga estos dos aspectos. Un pequeño corto dentro del film, polémico, erótico y provocador, que da la pauta de como hacer cine de una forma personal, sin medios y aprovechando una oportunidad un tanto meliflua. [Ver **Figura 1**]. La misma fórmula creativa se encuentra, precisamente, en la base de sus obras experimentales: los proyectos familiares *Sorelle-Sorelle Mai* en la misma década (2006-2010).

FIGURA 1:



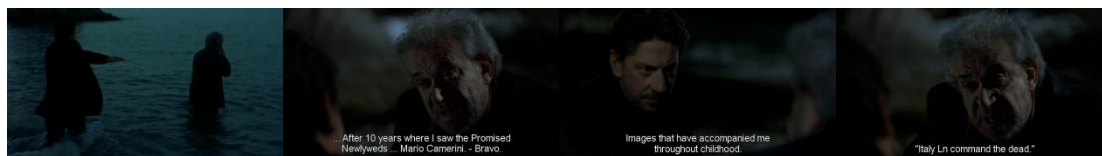
Franco Elica (Sergio Castellitto) se encuentra en la playa con un profesional de los videos de boda, que reconoce al “maestro” y le pide que componga la secuencia. Elica inicialmente se niega, pero finalmente accede y le cuenta una solución disparatada, que vemos en pantalla –a modo de metahistoria– en que los novios huyen del cortejo para terminar haciendo el amor apasionadamente sobre la arena.

Esta secuencia, clave en el film, constituye un punto de giro fundamental para el devenir vital y creativo del protagonista. Primero, porque entra en contacto con otros personajes y “otro mundo profesional” y segundo porque reactiva su personal –provocadora y rupturista– interpretación del cine y de la puesta en escena.

Otra escena clave en la definición del personaje –del *alter ego bellocchiano*– es su conversación con otro veterano cineasta al que se encuentra en la playa, al borde del suicidio. Mientras Elica medita en la orilla del mar por la noche, un viejo director de cine, Smamma, nombre que en italiano es algo así como “que te den” (Gianni Cavina, actor fetiche del incombustible Pupi Avati), al que los informativos han dado por fallecido, aparece como un fantasma con la intención de avanzar por el agua hasta ahogarse. El protagonista interrumpe sus meditaciones solitarias, y entre ambos se entabla una conversación íntima, en la que cada uno habla de su oficio, de su arte y de sus frustraciones⁶³⁹.

La preocupación del director suicida es no haber ganado nunca un David di Donatello, y especialmente, no haberlo ganado por su último film –un símbolo en definitiva de la marginación al que le somete el entorno cultural y profesional–, derrotado frente a una película de reconstrucción política sobre el líder comunista Palmiro Togliatti –casi piensa uno en *Buenos días, noche*–, más del gusto de “*la izquierda y del centro, por que la derecha no cuenta nada en el cine*”⁶⁴⁰, único apunte explícito de política del film, rebosante de ironía. [Ver **Figura 2**].

FIGURA 2:



El productor del cineasta Smamma le indica que solo hay un modo de que gané el premio: morir. De ahí que tras fingir su propia muerte, su última película “La madre de Judas” haya recibido numerosas candidaturas al premio David, “*póstumamente*” para él. En este punto surge una de las frases fundamentales del film, ésta sí con un cierto sentido político, aunque su profundidad filosófica lo sobrepase: “*En Italia mandan los*

⁶³⁹ Es complicado establecer un paralelismo con un director italiano real. Pero por su definición como veterano, prestigioso pero “apestado”, cineasta minoritario del que reniega la “izquierda” del cine italiano, al tiempo que realiza films con temática religiosa, uno podría pensar que el referente puede ser Ermanno Olmi. También apunta Paolo Mereghetti en su crítica del film para *Il Corriere della Sera* que pueda tratarse de Mario Monicelli, presidente del jurado del Festival de Venecia: “¿Piensa en el nonagenario Mario Monicelli que no le ha querido dar el León de Oro hace dos años [en referencia a *Buenos días, noche*] cuando sostiene que ‘en el cine italiano comandan los muertos’?”. MEREGHETTI, P. (2006), *op. cit.*

⁶⁴⁰ M. BELLOCCHIO, *Il regista di matrimoni*, Italia-Francia, Filmalbatros-Rai Cinema-Dania Film-Surf Film, 2006.

muertos (...). Ahora los profesores universitarios que nunca me han considerado (...) obligan a los pobres estudiantes a licenciarse estudiando mi obra”⁶⁴¹, dice el personaje de Smamma. Un apunte, que aunque dicho por el otro personaje, bien podría aplicarse abstractamente a Bellocchio, e incluso convertirse en un apunte indirectamente referido a esta misma tesis doctoral.

Esta reflexión continúa en las siguientes –y lúcidas– líneas de diálogo entre los personajes cineastas, que viven y crean en una sociedad que no les entiende, y a la que ellos no entienden. Un discurso que alude a esa nueva Italia del cambio de siglo, representada política y socialmente por el triunfo del *berlusconismo*, y que en el contexto concreto de la cultura –y no digamos del cine– se ha debilitado profundamente.

La interpretación puede abstraerse incluso de la reflexión social, para profundizar en las consecuencias genéricas del paso del tiempo, y el relego de un determinada generación, de artistas y cineastas en este caso, o su presencia permanente y omnímoda, por otro, que hace imposible la apertura de vías nuevas. Bellocchio sostiene al respecto de esa frase del guión: *“Mi respuesta es como ciudadano antes que como artista. Sí, es así. En la vida social y política no hay nada nuevo y no llegan nuevas ideas. El desposeído encuentra hospitalidad natural en el principio de la caridad, de la asistencia y del socorro. Toda la clase dirigente no ha tenido el coraje de obtener autonomía respecto del poder del clero. (...) ni siquiera un Bertinotti*⁶⁴² *ha tenido el coraje de declararse ateo. El retorno al poder de la Iglesia es el retorno a los muertos que dirigen. [En cuanto al cine] los muertos dirigen la cultura cuando no se tiene el valor de centrarse en la búsqueda de un nuevo pensamiento, cuando se mantiene unida a las viejas ideas y a la restauración de las mismas. No veo anuncios de primavera en el cine italiano. En frente no hay más que un largo invierno*”⁶⁴³.

Las inquietudes de Franco Elica (Sergio Castellitto), difieren en principio –en una especie de declaración personalísima de Bellocchio por antítesis, que se mezcla con la frustración del otro director–, de la gloria o del prestigio de los premios o el reconocimiento crítico (además él ya tiene en ese momento un premio David al mejor director), y se centran en la búsqueda de una satisfacción personal, que podría resumirse

⁶⁴¹ M. BELLOCCHIO (2006), *op. cit.*

⁶⁴² Líder comunista italiano, dirigente de L'Unione, y en el momento de estreno del film (2006), presidente de la Cámara de diputados italiana, después de haber colaborado en los gobiernos del socialdemócrata Romano Prodi, en los que por cierto se integraba el partido Rosa nel Pugno del que Bellocchio fue candidato.

⁶⁴³ Entrevista con Marco Bellocchio. Cinema del Silenzio.It; Revista di cinema.

<http://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?id=2656&mod=interview> Consultada el 20 de marzo de 2013.

en el logro principal de una identidad como autor. Bellocchio lo explica: “*Los dos personajes se contraponen, mientras el primero [Elica] busca una identidad profunda, que se vuelve sobre todo hacia su vida personal, el segundo [Smamma] está obsesionado con un reconocimiento que lo conducirá a la autodestrucción*”⁶⁴⁴.

Precisamente, ese segundo director, Smamma, explica: “*No somos capaces de vivir en el mundo de hoy y por eso no podemos hacer películas sobre ese mundo*”⁶⁴⁵. Su final, como el de tantos personajes de Bellocchio, es el suicidio, el salto al vacío desde lo alto del castillo siciliano. Los dos personajes hablan de una de las antiguas adaptaciones del proyecto actual del protagonista: *Los novios (I promessi sposi*, Mario Camerini, 1941)⁶⁴⁶, y de sus imágenes que, en palabras de Smamma, a las que asiente Elica: “*me han acompañado durante toda mi infancia*”⁶⁴⁷.

El mismo Bellocchio se refiere a este apunte en una de las entrevistas sobre el film: “*Yo no cito a Camerini, cito su obra Los novios, un film devastador para mí, que lo vi de niño (...) porque era un film sobre el miedo: la peste, la muerte, el infierno. Era niño al final de los años cuarenta, años en que la educación católica estaba fundada en el terror: de la amenaza comunista y de la muerte. No recuerdo momentos de exaltación de la fe, sino solo una apelación al martirio. El mensaje que llegaba a los nosotros, los niños, era este: el comunismo ha descristianizado el mundo y la única salvación está en el martirio. El film de Camerini coincidía perfectamente con este terrible escenario*”⁶⁴⁸. En definitiva, se trata de una apelación, en este punto nostálgica –pese a que Bellocchio reniegue de esa posibilidad–, sobre un cine inconcreto, que ejerció una determinada fuerza en el pasado sobre el imaginario colectivo, concretamente infantil; y la lamentación sobre la pérdida de la fórmula para que el cine siga logrando ese tipo de efecto total, al margen de que fuera “*devastador*”.

El personaje, en última instancia, se sumerge en una especie de fantasía amorosa que deriva en un conglomerado de sucesos, definitivamente no narrativos, que rompen la estructura sencilla que podría inferirse de la sinopsis. Tras quedar fascinado por la novia, hija del noble siciliano (el recuperado actor *nouvellevaguiano* Sami Frey), Elica vive una combinación de realidades, fantasías, insertos de cámara que se equiparan con su visión subjetiva, o escenas alternativas como desenlace, a lo que se suma un insólito

⁶⁴⁴ Declaraciones de Marco Bellocchio recogidas en MORGOGNONE, C. (2006), *op. cit.*

⁶⁴⁵ M. BELLOCCHIO (2006), *op. cit.*

⁶⁴⁶ Al que Bellocchio dedica algunos insertos en la primera parte de la película.

⁶⁴⁷ M. BELLOCCHIO (2006), *op. cit.*

⁶⁴⁸ Entrevista con Marco Bellocchio. Cinema del Silenzio.It; Revista di cinema.

<http://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?id=2656&mod=interview> Consultada el 20/03/2013

y no explicado acontecer de escenas chocantes, como el asesinato del novio de la la protagonista en el altar a manos de unos mafiosos. Según Bellocchio su intención es la de *“mostrar una aventura misteriosa y un poco incomprensible, que es la vivencia del personaje principal. De ahí proceden las escenas inacabadas, en modo suspendido”*⁶⁴⁹.

El rigor de la estructura de todos estos apartes entremezclados se queda a medio camino entre la fantasía costumbrista casi musical, que podría remitir de nuevo a Federico Fellini, y el tradicional empeño simbólico y psicológico de Bellocchio. [Ver **Figura 3**].

FIGURA 3:



Respecto a la primera idea –la fantasía costumbrista–, basta atender a la propia disposición de caos costumbrista, visual y musical (con una rítmica melodía de resabios judíos) de las ceremonias matrimoniales que acontecen en diferentes partes del film; incluyendo el interés de la familia de la novia, en que el protagonista grabe la boda planteando *“una puesta en escena digna de Visconti”*⁶⁵⁰. En cuanto a la segunda elección –el simbolismo psicológico–, el relato está trufado de escenas alegóricas, como la de los sabuesos dispuestos en el pasillo, a lo largo del film, cuya interpretación onírica abunda en los problemas de identidad, seguridad y rebeldía que mantiene el protagonista, con un significado, no obstante, a menudo hermético, más surrealista que metafórico.

Precisamente, como punto de encuentro entre estas dos almas –la de la herencia y la de la personalidad– resulta simbólica la cita a Visconti, (uno de los referentes básicos del cine de Bellocchio). Su mención establece una relación paradójica por

⁶⁴⁹ Declaraciones de Marco Bellocchio recogidas en MORGOGNONE, C. (2006), *op. cit.*

⁶⁵⁰ M. BELLOCCHIO (2006), *op. cit.*

integrar el homenaje, la conexión y la disensión entre dos universos autorales al mismo tiempo. El homenaje no requiere de mayor explicación, ya que la propia mención sirve a tal efecto. En cuanto al equilibrio entre opuestos, puede entenderse que Bellocchio recoge el testigo decadentista de Visconti al regresar una vez más sobre la temática del declive social de una clase dominante (burguesa o aristocrática según los casos), *ítem* recurrente en el cine de ambos autores. En *Il regista di matrimoni* –ya estamos en 2006– dicho estrato social aristocrático no solo ha perdido su gloria, sino que es una pieza de museo que solo sobrevive como parodia de si misma: el príncipe de Gravina (Sami Frey) con sus pistolas de duelo⁶⁵¹, su caserón, su aire mafioso, su proceder grotesco más propio de un nuevo rico que de un noble, etc. La disensión pasa precisamente, porque lejos de emular a Visconti, más allá de esa relación temática evidente, Bellocchio lucha precisamente por establecer su estilo propio, idea sobre la que de hecho funciona toda la película.

El sentido “político” de la liberación artística:

FIGURA 4:



El posicionamiento político explícito inexistente en el film podría transformarse en esta ocasión –como ocurría ya en otros títulos no políticos del autor como *La condema* o *La visione del sabba*– en un posicionamiento vital y artístico. Bellocchio si que hace hincapié, no obstante, en sus obsesiones religiosas más recurrentes, haciendo gala de un anticlericalismo ligero e irónico, que acaba convirtiéndose en uno de los ejes ideológicos del film. Diversas escenas muestran este espíritu: la incomprensión del protagonista sobre el propio fenómeno del matrimonio eclesiástico (su hija se casa con un fundamentalista religioso); la procesión nocturna en la playa –una de las imágenes más bellas del film– transgredida sarcásticamente por Elica al introducir en ella a un

⁶⁵¹ Una idea de nuevo retomada –la del duelo con pistola completamente extemporáneo– de *La sonrisa de mi madre* (2002).

pobre inmigrante subsahariano que duerme en la playa, [Ver **Figura 4**]; o la propia atmósfera de opresión constante –con la ya citada influencia de esa herencia cinematográfica y educativa de los films religiosos–, de la que el director Elica (y Bellocchio por añadidura) quiere desquitarse.

Una vez más, Marco Bellocchio, a través esta vez de un *alter ego* transparente, se aleja del mundo, social, familiar y artístico, para buscarse a sí mismo, mientras rechaza unas estructuras y un modelo en que se encuentra incómodo. El director (cineasta y diríamos que personaje) no es comprendido en el paradigma actual de un cine italiano comercial y depauperado con respecto a pasadas épocas verdaderamente gloriosas. Este cineasta Bellocchio/Elica intenta rodar sus propios films, pequeños, atemporales, personalísimos, pero cada vez le resulta más difícil, de ahí que se evada a “otro mundo”, a medio camino entre la realidad y el subconsciente, en el que encontrar la posibilidad de desarrollar su personalidad artística sin cortapisas, y encontrando de paso el amor.

Un amor, el de la hija del príncipe (Donatella Finocchiaro), joven siciliana virginal, cuya relación con Elica, constituye al mismo tiempo una salvación para ambos –como en los dramas erótico-psicológicos de los ochenta del autor, o en *La sonrisa de mi madre*–, y una nueva transgresión de determinados códigos anquilosados: sociales, morales y religiosos. El mismo Bellocchio explica que su film es “*un intento de caminar desde las tinieblas hasta la luz*”⁶⁵², en definitiva “*una historia de amor*”⁶⁵³.

⁶⁵² Entrevista con Marco Bellocchio. Rai Internazionale.

http://www.italica.rai.it/scheda.php?scheda=ilregistadimatrimoni_intervista Consultada el 20/03/2013

⁶⁵³ Entrevista con Marco Bellocchio. Cinema del Silenzio.It; Revista di cinema.

<http://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?id=2656&mod=interview> Consultada el 20/03/13.

***Vincere* (id., 2009).**

Después de un proyecto pequeño e íntimo como *Il regista di matrimoni*, a los que se suman sus otras experimentaciones y pequeñas obras, Bellocchio entrega con *Vincere* (2009), una obra magna, de signo histórico, con un importante despliegue de medios, y retomando el discurso de la reflexión histórica emprendido en *Buenos días, noche* (2003). La película se centra en la vida de la amante de Mussolini, Ida Dalser, abarcando una horquilla temporal entre 1907 y el final de la Segunda Guerra Mundial. El director se interesó en el proyecto, después de aparcarse la historia de la relación entre una cantante lírica y una ex-comunista convertida en monja, tras encontrar un artículo sobre la vida de Ida Dalser en un periódico. “*Después descubrí el documental de Fabrizio Laurenti y Gianfranco Norelli, Il segreto di Mussolini, y leí dos libros sobre el tema. Esta segunda idea se impuso y ya descarté definitivamente el primer proyecto*”⁶⁵⁴. Bellocchio cita también como fuente importante de inspiración y documentación el libro de Marco Zeni, *La moglie di Mussolini*.

Bellocchio escribe el guión con la colaboración de Daniela Ceselli, su co-guionista de *Buenos días, noche*; y ayudante suya en sus films más políticos e históricos del último periodo. El papel de Ceselli apunta más a una participación de carácter documentalista, lo que no excluye determinadas aportaciones a la construcción de la historia o los personajes. Como en sus colaboraciones anteriores, desde *Sogni infranti* (1995), el papel de Daniela Ceselli es la investigación en torno al contexto histórico o biográfico de los acontecimientos reales que sirven como trama. Inicialmente la estructura de la historia iba a partir de un enfoque más clásico contado en *flashback*, pero explica Bellocchio, que fue la co-productora francesa, Hangameh Panahi, la que alertó de lo convencional de esa elección: “*A menudo (no siempre pero aquí sí), el buen productor o el buen distribuidor es capaz de dar consejos juiciosos. (...) Aunque la primera estructura planteada ha dado numerosas obras maestras en el pasado, necesitaba más libertad en la linealidad de los tiempos*”⁶⁵⁵.

⁶⁵⁴ GILI, J.A., “Entretien avec Marco Bellocchio. Un antifascisme presque fou”, *Positif*, noviembre 2009, nº 585, p. 10.

⁶⁵⁵ Marco Bellocchio a Jean A. Gili, en GILI, J.A. (2009), *op. cit.*, p. 11.

Estructura del film. La política y la historia como melodrama operístico.

Al comienzo del film, con la acción situada a caballo entre Milán y Trento – aunque la película fue realmente rodada en Turín–, Ida Dalser (Giovanna Mezzogiorno, absolutamente entregada a su papel), es una modista que mantiene una apasionada relación con Benito Mussolini (Filippo Timi), por entonces sindicalista y líder socialista. La presentación del personaje de Mussolini en la escena del prólogo, antes del crédito del film, plantea ya algunas de sus características contradictorias. Mussolini desafía a Dios a que lo fulmine delante de un grupo de oyentes en una conferencia, desatando el caos entre los asistentes. Su perfil –incidiendo en el detalle histórico paradójico y quizá no muy conocido, de que efectivamente Mussolini fue al principio socialista–, se describe sobre todo como el de un individuo singular, con autoconciencia de estar elegido por los dioses –incluso con el simbólico encuadre que muestra una imagen religiosa señalando al cielo–, y con un carácter populista y provocador. Solo una de las presentes en la sala sonríe fascinada con la ocurrencia del personaje, destacado por la luz indirecta y ocre, frente a la masa, en un recurso visual dramático, operístico y premonitorio. [Ver **Figura 1**]

FIGURA 1:



Y es que Bellocchio ha compuesto con *Vincere* una ópera política –un “*oratorio cinematográfico*”, en palabras de Geoff Andrews, enviado a Cannes de *Sight and Sound*⁶⁵⁶–, que bascula entre el academicismo del vestuario impoluto pero bien cortado, y la ambientación brillante pero humilde, que procura la sensación de que si la cámara se desvía unos metros, se verán las costuras del decorado de época⁶⁵⁷. No obstante, la exploración estética del autor, más cerca que nunca del espíritu de Visconti –incluso,

⁶⁵⁶ ANDREWS, G., “Il Duce’s secret”, *Sight and Sound*, julio 2009, vol. XIX, nº 7, p. 26.

⁶⁵⁷ “(...) por momentos parece un fresco histórico televisivo con reconstrucciones apolilladas de los tiempos del fascismo y en otros deja completamente de lado el referente y el contexto histórico para, sin salirse de esos personajes anónimos o reconocibles, indagar en temas tan preciados al director de En el nombre del padre como la locura y la rebeldía”. CASAS, Q., “Restitución de un personaje silenciado”, *Dirigido por*, junio 2010, nº 401, p. 34.

como apunta Yann Tobin, en su entusiasta reseña del film tras su paso por el festival de Cannes⁶⁵⁸, existe un cierto parecido entre la protagonista Giovanna Mezzogiorno y su personaje, y la Alida Valli de *Senso* (*id.*, 1954)—, se vuelve exuberante a medida que la trama avanza. Cuando la intensidad del contacto entre los protagonistas es mayor —sus encuentros sexuales explícitos, sostenidos y fieros, que se convierten en la metáfora de ese apasionado populismo de Mussolini— derivan en fogonazos de lucidez conceptual traducidos visualmente con fuerza y consistencia, alumbrando un gran fresco, siempre modesto. “*Por un lado, es una película que se inspira en la ópera; por otro, la relación de Ida y de Mussolini es un incendio, explota en pleno vanguardismo y no hay nada más opuesto en apariencia que la ópera y el futurismo, un movimiento que detestaba la ópera*”⁶⁵⁹.

Ya los créditos anuncian una búsqueda de la integración de la historia en el drama de la protagonista, abandonada por el *Duce*. Las imágenes documentales reviradas y ralentizadas se entremezclan con grandes letreros sobreimpresos de estética art-deco, que muestran la evolución de la historia de principios del siglo XX: el desarrollo industrial de Milán, la época de los cabarets, la Primera Guerra Mundial, el ascenso fascista, etc. El montaje combina una solución moderna, casi tecnológica que parte de la animación informática de determinados elementos —sobreimpresiones, fotografías, rótulos—, con el sabor añejo de las imágenes con grano de los noticieros de la época. Una especie de collage con significación, que aparte de retomar el estilo de narración íntima e histórica que presidía *Buenos días, noche* —allí con imágenes de televisión—, aporta un aire *eisensteiniano* al conjunto.

FIGURA 2:



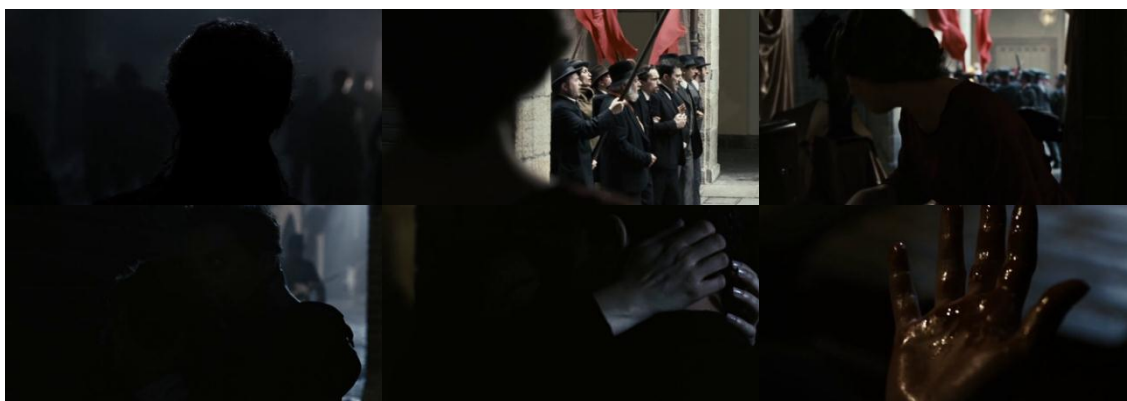
⁶⁵⁸ TOBIN, Y., “*Vincere*”, *Positif*, julio-agosto 2009, n° 581-582, p. 109.

⁶⁵⁹ Marco Bellocchio a Jean A. Gili, en GILI, J.A. (2009), *op. cit.*, p. 14.

Explica Bellocchio a este respecto: “*La razón última de la utilización de los archivos es económica: aunque teníamos un presupuesto muy respetable (creo que la película ha costado siete millones de euros), no podíamos recrear toda esa historia, porque había siempre mucha gente, es una historia de masas. Para tener una imagen de las masas que son continuamente protagonistas de la Historia, no podíamos utilizar más que los archivos; insertarlos es una gimnástica expresiva inevitable*”⁶⁶⁰. [Ver **Figura 2**].

Cómo en *La balia*, *Buenos días noche* o posteriormente, y de modo más simbólico aún, en *Bella addormentata*, Bellocchio inscribe a su protagonista femenina – o protagonistas, en el último film citado– en diferentes contextos históricos sociopolíticamente convulsos. La visión individual e íntima se entremezcla con ese fondo, no solo de forma teórica o temática, sino también visual y simbólicamente. De este modo, la Ida Dalser *bellocchiana*, vuelve a ser un símbolo o una metáfora de la historia, que se explicita gracias a su encuentro con Mussolini. Es una forma de contener el proceso histórico en un drama íntimo. “*Bellocchio relaciona de entrada lo público y lo secreto, el programa político y el impulso vital, la Historia y la historia íntima*”⁶⁶¹.

FIGURA 3:



La relación de la Dalser con Mussolini sigue una evolución similar a la del movimiento fascista con la sociedad italiana. Bellocchio –como había hecho en *Buenos días, noche*–, analiza a través de ese relato de amor y locura de su protagonista, las

⁶⁶⁰ Marco Bellocchio a Jean A. Gili, en *Ibid.*, p. 11.

⁶⁶¹ VIVIANI, C., “*Vincere. L’absence*”, *Positif*, noviembre 2009, nº 585, p. 7.

causas que provocan el ascenso del fascismo y sus efectos. No es extraño, en este sentido, que el primer beso entre los dos amantes en plena oscuridad, sea subrayado con el *in crescendo* de la banda sonora sinfónica y atonalmente siniestra de Crivelli⁶⁶², y que cuando Mussolini se aleja –porque le persiguen los soldados–, Ida Dalser descubra su mano ensangrentada por una de las heridas de Mussolini. Un detalle premonitorio, artificial y operístico, pero con un elevado sentido político, que relaciona esa sangre con el fascismo. [Ver **Figura 3**].

La industrialización, la vanguardia y la modernidad que se expresan mediante los apartes “documentales” ya descritos, resultan la envoltura atractiva en la que se camufla la verdadera naturaleza del fascismo. Bellocchio utiliza esas imágenes de archivo, estableciendo un estimulante y original diálogo entre el cine de propaganda de los orígenes y el modelo de cine político renovado a comienzos del siglo XXI⁶⁶³.

Del mismo modo, en el Mussolini de carne y hueso –pero siempre un poco distante, y focalizado por la protagonista femenina–, se entrevé un apasionamiento, un compromiso y una grandeza que enamoran a Ida Dalser, que incluso vende todas sus pertenencias para sostener la causa de su amado, provocando más tarde su desgracia, cuando se quede embarazada de un hijo que el futuro dictador no reconocerá nunca.

El punto de vista del film bascula entre la perspectiva casi absoluta de Ida Dalser y algunas fugas omniscientes, que llevan al conjunto a un equilibrio entre crónica histórica, y drama íntimo y mental del personaje. *“La posibilidad de seguir el discurso de Ida, me habría llevado por coherencia, a contenerme, a contarle todo desde una primera persona que no la siguiera más que a ella. Esto tiene lugar en algunos momentos del film, pero hay algunas incursiones, algunas salidas que he querido introducir, que permiten por ejemplo seguir la historia del hijo, porque Ida muere la primera. Elegí entonces una línea directa, un tiempo directo”*⁶⁶⁴.

La guerra del 14 estalla, y Mussolini partidario de participar, se enfrenta a la línea socialista y es expulsado del partido. El lenguaje utilizado por el protagonista para defender sus argumentos –“engrasar con sangre la rueda de la historia en movimiento. Será una guerra revolucionaria”⁶⁶⁵–, pone de manifiesto no solo el germen de las

⁶⁶² “La referencia que le di a Crivelli, era Prokofiev o la partitura de Shostakovich para Octubre de Eisenstein”. Marco Bellocchio a Jean A. Gili, en GILI, J.A. (2009), *op. cit.*, p. 14.

⁶⁶³ Una “evocación de las hipérboles de propaganda de la era silente”. ATKINSON, M., “Vincere”, *Cineaste*, primavera 2011, nº 59, p. 64.

⁶⁶⁴ Marco Bellocchio a Jean A. Gili, en GILI, J.A. (2009), *op. cit.*, p. 11.

⁶⁶⁵ M. BELLOCCHIO, *Vincere*, Italia-Francia, Offside-Rai Cinema-Celluloid Dreams-Istituto Luce, 2009.

idea visual, acompañada por la transmisión de un elemento temático o ideológico fundamental. Así vemos como durante un paseo nocturno de la pareja Mussolini-Dalser, la aparición de una procesión de ciegos, que aporta un extrañamiento surrealista de raigambre *buñueliana*, corolada con la intención de Ida de lavarle los pies a su amante. Mussolini ha confesado ante ella sus ambiciones –la transformación radical de la sociedad, que se visualizará mediante la posterior quema enfebrecida de libros y mobiliario, en la que Ida colabora activamente con Mussolini– y su temor a la mediocridad.

El lavatorio de los pies ante esa simbología de la religión del pueblo italiano –*Il Popolo d'Italia*, el nombre del diario fundado por Mussolini 1914, primero socialista y luego fascista– ciega al fascismo, encumbra apócrifamente al personaje como el elegido por la providencia, tanto para Ida Dalser, como para la sociedad italiana de posguerra, “una poderosa alegoría de las sensuales e irracionales trampas que hicieron que una nación se enamorase de un megalómano”⁶⁶⁶. [Ver **Figura 4**]. Dice Michael Atkinson en su crítica de *Cineaste* que *Vincere* es, efectivamente, “un cuento sobre las apariencias de la performance pública (...) y la locura colectiva”⁶⁶⁷. El fuego en toda su capacidad simbólica, es el elemento que faltaba para constituir la simbiosis absoluta de la imaginería purificadora del fascismo y de la estética subyugante pero artificiosa de la representación operística. La escena, observada por una madre atónita con su hijo en brazos, muestra en definitiva la incubación de la mitología ideológica irracional en el espacio político, propia de una representación febril y de pesadilla, y filtrada a través del desastre bélico. Mussolini y sus camaradas, cuya fe revolucionaria cada vez más exaltada confunde los principios socialistas que sostendrían inicialmente su causa, terminan cantando un himno patriótico entre el fuego de las llamas, y los bandazos de la ondeante bandera francesa revolucionaria.

El ascenso de Mussolini, a partir de la creación de su periódico, se narra brevemente con ese mismo espíritu premonitorio, a través por ejemplo del duelo decimonónico que tiene lugar delante de unas fábricas. Cómo en *La sonrisa de mi madre*, un duelo a espada de otro tiempo en un marco espacial concreto, se convierte en el símbolo de un enfrentamiento ideológico: la aristocracia en declive vencida por el ascenso del fascismo, aliado con la burguesía industrial; un pacto cuyos efectos son

⁶⁶⁶ BONSAVER, G., “The great seducer”, *Sight and Sound*, mayo 2010, vol. XX, nº 5, p. 32.

⁶⁶⁷ ATKINSON, M. (2011), *op. cit.* p. 64.

anunciados por las llamativas columnas de humo negro y espeso que salen de las chimeneas de las fábricas. [Ver **Figura 5**].

FIGURA 5:



La transición hacia el segundo acto escénico, parte del descubrimiento de la esposa y de los hijos de Mussolini, por parte del espectador y de la protagonista –que acaba de confesarle que está embarazada–. El brusco golpe melodramático da paso a dos de las mejores escenas del film, en las que el autor genera un apabullante juego metalingüístico entre el cine y el propio tiempo, alcanzando una de las cimas estéticas de toda la filmografía del director. “*Vincere parte de la energía de la historia del cine como reflejo de la historia política*”⁶⁶⁸.

Como una fantasmagoría que acompaña la alternancia de imágenes documentales y reconstrucción histórico-dramática, la sala de cine a la que acude la Dalser, se constituyen en el instrumento para condensar elípticamente el paso del tiempo, como una abstracción que avanza entre el polvo iluminado y la oscuridad de la escena, siempre con el telón de fondo de la guerra. La representación del conflicto, los misteriosos asistentes que entran al cine con máscaras anti-gas, o la nube de polvo que persigue a la protagonista que lleva ya un carrito de bebé –una metáfora indistinguible entre recreación y documental–, se confunde con las imágenes que se ven en la pantalla, mientras el pianista de la sala sigue tocando. Todo son sombras, mientras Ida Dalser y Mussolini observan literalmente la historia en la pantalla, creando una especie de diálogo de espejos⁶⁶⁹. [Ver **Figura 5**].

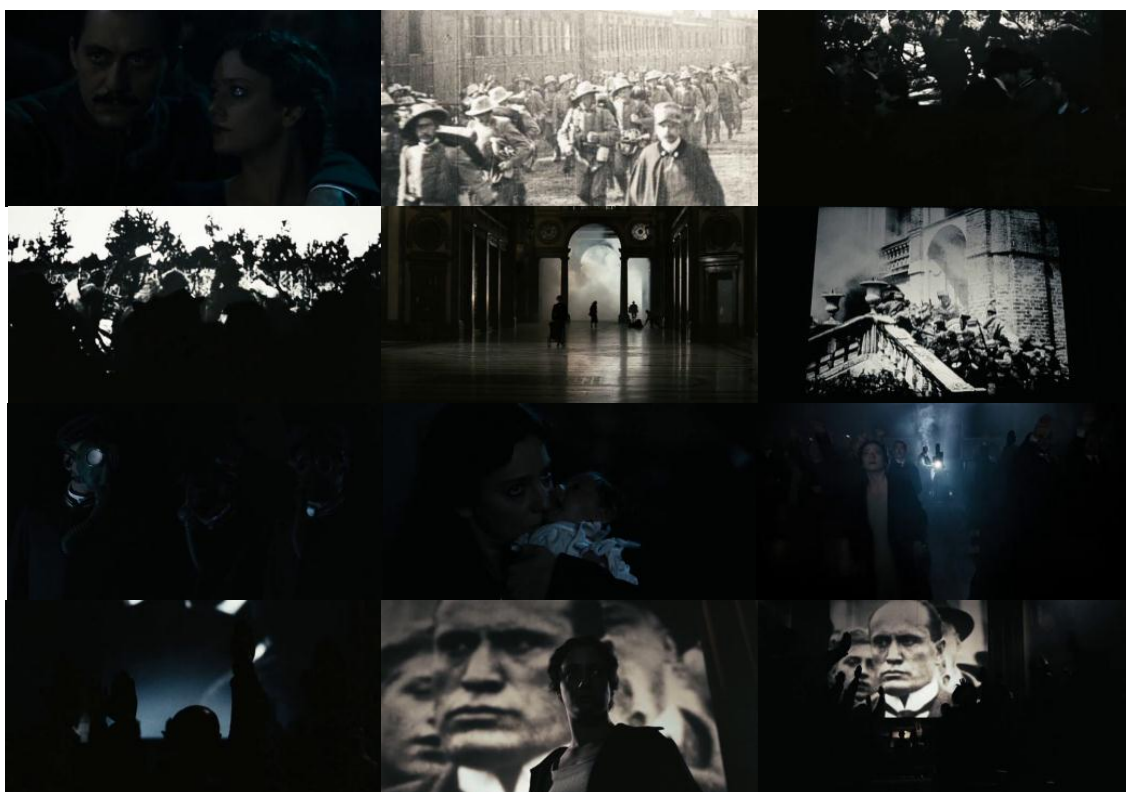
Cuando estas secuencias encadenadas concluyen, el hijo de Ida Dalser, Benito Albino, tiene ya cinco años. Pero posteriormente, el mismo recurso casi mágico vuelve a ser empleado, cuando Ida ya abandonada se reencuentra con su amado en la pantalla,

⁶⁶⁸ ATKINSON, M. (2011), *op. cit.* p. 64.

⁶⁶⁹ “El cine mismo es un tema duradero; numerosas veces vemos a los personajes viendo películas, los acontecimientos de la pantalla son el espejo y la refracción de las encrucijadas emocionales de *Vincere* y también subrayan como la historia –y el culto a la personalidad– se han puesto de moda a través de él”. CORLESS, K., “*Vincere*”, *Sight and Sound*, junio 2010, vol. XX, nº 6, p. 89.

visto en un noticiero mudo (dónde aparece el verdadero Mussolini en 1922), mientras todos los asistentes se levantan haciendo el saludo fascista. Como explica Viviani, a partir de ese momento ya no veremos al Mussolini de ficción encarnado por Filippo Timi, que habrá sido “absorbido por la Historia”, al mismo tiempo que sale de la vida de Ida Dalser⁶⁷⁰. Una escena fantástica y fantasmagórica, alegórica en un sentido amplio, que hace confluir de nuevo el eje histórico con el personal, y que crea un extrañamiento casi surrealista. *“Una de las dificultades más grandes era hacer una síntesis. En el fondo, es una historia que se desarrolla a lo largo de treinta años, algo que nunca había hecho. Comprendí rápidamente que debía proceder por síntesis extremas que no podían sucederse más que a través de las imágenes. (...). El cine (...) había operado una transformación, una verdadera revolución de la vida y de los medios, comparable a la de la televisión hoy en día. Encontraba interesante el mostrar a los personajes de la película yendo al cine”*⁶⁷¹.

FIGURA 5:



⁶⁷⁰ VIVIANI, C. (2009), *op. cit.*, p. 8.

⁶⁷¹ Marco Bellocchio a Jean A. Gili, en GILI, J.A. (2009), *op. cit.*, p. 12.

Partiendo del clima creado por los hallazgos estéticos anteriores, Bellocchio construye una escena apoteósica que tiene lugar durante la convalecencia de Mussolini en una capilla convertida en hospital, cuando se produce la visita a los heridos, del rey enano Víctor Manuel III, y posteriormente la de Ida, que tras enfrentarse con la mujer de Mussolini, es repudiada por este, lo que marca el inicio de su descenso melodramático a la desgracia, y prácticamente a la locura. Volviendo a la escenografía de la escena, en el techo abovedado de ese hospital de campaña se proyecta un film italiano mudo sobre la pasión de Cristo⁶⁷². Los colores vivos y cálidos contrastan con la austeridad del film *Christus* en blanco y negro, y la efigie de Cristo en la cruz, es irónicamente comparada a la de Mussolini herido, a lo que se sumara la conversación premonitoria con el rey, que anticipa de modo transparente la alianza del fascismo con la monarquía. [Ver **Figura 6**].

FIGURA 6:



Ida progresivamente rechazada e ignorada por Mussolini, trata de llamar su atención durante una exposición futurista, en la que el autor desarrolla un despliegue de imágenes chocantes, en consonancia con lo que narra, y con el espíritu operístico del film: una especie de escena bufa, acompañada por la música de Crivelli, y con un vestuario y decorado artificiosamente diseñado, bajo los auspicios del contexto

⁶⁷² *Christus* (Giulio Antamoro, 1916).

futurista, filtrado por cierto aire expresionista en las líneas y las sombras. [Ver **Figura 7**]. Las notas de color o la luz blanca, como ocurría en la secuencia del hospital destacan, dentro de un diseño específicamente retratado en ocre, y progresivamente oscuro, según avance el melodrama íntimo de la protagonista, en consonancia con el fascismo. “*El gran arco narrativo de Vincere no es tan fascinante en toda su longitud, como las elecciones dinámicas de Bellocchio o la densidad crepuscular de las imágenes de Daniele Cipri (...)*”⁶⁷³. Pese a mostrarle el pubis en público, tentándole, Mussolini vuelve a rechazarla. La exposición futurista y la revolución rusa de 1917, de nuevo contextualizada a través de extractos de films soviéticos, marca definitivamente el final del idilio y el comienzo del drama arrebatado.

FIGURA 7:



Ida tras volver a insistir, presentándose con su hijo junto a la sede del diario de Mussolini, que está a punto de dispararla, es invitada a marcharse al campo en Trento, con su hijo, su hermana Adele Dalser (Francesca Picozza) y su cuñado Riccardo Paicher (Fausto Russi Alesi), para acabar posteriormente siendo recluida en un manicomio, dónde es ingresada tras atentar contra un ministro, Pietro Fedele (Pier Giorgio Bellocchio), antiguo amigo de Mussolini. La historia íntima de la Dalser es tratada por Bellocchio con una intención pseudo-documental –todos los datos de sus vicisitudes oficiosas u oficiales son sobreimpresas en pantalla como si fuesen teletipos o telegramas–, que matiza, equilibra y complementa la deriva de melodrama desmelenado

⁶⁷³ ATKINSON, M. (2011), *op. cit.* p. 64.

—casi al uso de los films italianos de posguerra con Silvana Mangano⁶⁷⁴—, que se compone a través de la reconstrucción de la caída en desgracia de la protagonista.

La historia con mayúsculas y la intimista siguen compartiendo la misma línea simbólica —la destrucción del fascismo representada en la destrucción de la protagonista—, pero a ello se unen dos temas recurrentes de la órbita del autor. Por un lado, la representación de la familia, a través del retrato de los parientes de Ida, rezando un rosario, mientras en el pueblo tiene lugar un baile patrocinado por el movimiento socialista, en lo que constituye una alusión casi cristalina a Visconti, y en concreto a *El gattopardo*⁶⁷⁵, en primer lugar; pero también, y sobre todo, a las escenas del mismo estilo y sentido que se multiplican en la mayor parte de los films de Bellocchio.

Ida relee amargamente las cartas de amor de Mussolini, mientras la música lejana del baile socialista nocturno le hace rememorarle —mediante un *flashback* de su primer beso, pero también de la sangre que Ida tenía en la mano—. Ida cierra la ventana por la que se ve el festejo como tapándolo metafóricamente, y comprueba como el pequeño Benito se santigua antes de acostarse. Unas sombras negras en movimiento se ciernen sobre los muros de la casa, mientras los *camisas negras* atacan a los bailarines de la fiesta popular, destrozándolo todo. [Ver **Figura 8**].

FIGURA 8:



⁶⁷⁴ Michael Atkinson remite a los ‘melodramas negros’ de los años 1910, y a sus divas-heroínas en la línea de Lydia Borelli. ATKINSON, M. (2011), *op. cit.*, p. 65.

⁶⁷⁵ *Il gattopardo*, Luchino Visconti, 1963.

El otro gran tema al que nos referíamos es la locura. Ya desde el comienzo, la acción es abstractamente punteada por las imágenes –casi *flashes*– de diversas mujeres que miran a la cámara, gesticulando o sorprendidas, abstraídas y obnubiladas. Desde el momento en que Ida entra en el manicomio, un plano subjetivo muestra a las internas mirando a cámara, provocando un efecto extraño, de ruptura de la cuarta pared, y simbolizando plausiblemente la entrada en el inconsciente de la protagonista.

Las escenas de locura son quizá las más familiares para Bellocchio, que integra como nadie los planos oníricos, realistas y agrestes, lo que da pie a la ambigua focalización del sentir de la protagonista, dispuesta a matar a Mussolini, al que por otro lado adora, o soñando su propia boda con él. El cineasta, en la parte del film ambientada ya expresamente en el manicomio-convento, combina tres circunstancias. La primera es la de la propia Ida, que está en principio cuerda, aunque su obsesión roce con la histeria romántica⁶⁷⁶, pero a la que cualquiera tomaría por loca, pues grita a los cuatro vientos que es la mujer del *Duce* –“Y yo soy la mujer de Napoleón”⁶⁷⁷, replica otra loca, aportando esa perspectiva tan trágica como irónica. La segunda circunstancia es la de las mujeres antifascistas encerradas por su condición política; y la tercera la de las locas de verdad –como la bailarina de ballet–.

Las monjas carceleras están descritas con un paradójico aire de macabra simpatía: por un lado, son la correa de transmisión de la represión fascista aliada con la católica; pero por otro encierran un espíritu extemporáneo, como si habitaran otro planeta y otra realidad, como las monjas mayores encarnadas por las hermanas del director, Letizia y Maria Luisa; aunque el autor también singulariza el comportamiento de algunas de las hermanas, mostrándolas a título individual, más cariñosas con las internas, o compadecidas por la situación de la protagonista.

Las escenas del manicomio combinan con brillantez y dureza el plano histórico-crítico, el dramático-personal, y el de las alegorías típicas del autor y sus reflexiones sobre la enfermedad mental. Es sabido el interés de Bellocchio por el enfoque histórico-social de los tratamientos psiquiátricos –expresamente mostrado en *Locos de desatar* (1975)–, por lo que no es extraño que el cineasta trace la crítica al fascismo y a la iglesia

⁶⁷⁶ Christian Viviani apunta con pertinencia el referente de *El diario íntimo de Adele H.* (*L'histoire d'Adele H.*, François Truffaut, 1975), en dónde el personaje de Isabelle Adjani tenía una deriva similar. VIVIANI, C. (2009), op. cit., p. 7.

⁶⁷⁷ M. BELLOCCHIO (2009), op. cit.

desde esta perspectiva⁶⁷⁸, poniendo en escena la situación de estas instituciones en ese periodo: la agrupación de enfermas y sanas –que acaban enfermando–, todas maltratadas (desnudas, atadas a la cama) cuando no agredidos (como Ida al llegar); apartados porque no entran en el plan de transformación total del régimen.

Bellocchio confiesa que lo que más le ha interesado de la historia de Ida Dalser son “*los ambientes de hospital o de asilo psiquiátrico (todo ese repertorio de horrores), pero sobre todo el carácter del personaje, el carácter indomable de esta mujer su valentía indefectible que la lleva a perseguir no solamente a Mussolini, sino a denunciar a todo el mundo, con una dimensión claramente suicida. Ella ha sido a pesar de sí misma una rebelde al fascismo. (...) Su antifascismo casi demente la distingue totalmente de toda una serie de ilustres héroes antifascistas (...)*”⁶⁷⁹.

La alianza del Vaticano y del fascismo se muestra literalmente en el film a través de la sesión de radio seguida por monjas y locas en la que se firman los pactos de Letrán entre Mussolini y Pío XI, celebrada efusivamente por las religiosas. Simbólicamente, el drama de Ida ofrece imágenes de gran fuerza poética que retornan al antiguo planteamiento del individuo enfrentado o aprisionado por la institución, en un sentido físico, pero también moral y político. [Ver **Figura 9**].

FIGURA 9:



Bellocchio recrea, paradójica e irónicamente –dando a su film una lógica religiosa simpar, como ocurría con *La sonrisa de mi madre*–, el via crucis de la protagonista, como la agonía de una santa, pero consagrada precisamente desde una

⁶⁷⁸ Una perspectiva, la de la crítica al sistema desde la óptica de una madre separada de su hijo, y encerrada en un manicomio, también desde el contexto de la reconstrucción histórica, que tiene su par en el film coetáneo de Clint Eastwood *El intercambio* (*Changeling*, 2008), como apunta Quim Casas. CASAS, Q. (2010), *op. cit.*, p. 35.

⁶⁷⁹ Marco Bellocchio a Jean A. Gili, en GILI, J.A. (2009), *op. cit.*, p. 11.

óptica laica y anti-católica. No es extraño en ese sentido que el autor se remita a films religiosos, o que avanzara su intención de concluir el film con la alusión a una obra como *Cielo sulla palude* (1949), de Augusto Genina. Cómo explica Andrew Sarris, “*la película es primordialmente la canonización secular de una mujer indómita*”⁶⁸⁰.

Ida trepa por las verjas del convento para lanzar al viento las cartas que no le dejan enviar. Primero un grupo de niños la toma (lógicamente) por loca, provocando el drama y el sarcasmo a un tiempo. En su segundo intento, el lirismo es aun mayor: la nieve que cae crea un contrapunto absoluto, tanto en lo estético como en lo emocional, apuntalando la separación que mantiene con su hijo, y contraponiéndose al fuego que enmarcaba su contacto con Mussolini al principio del film, en una escena que equivaldría al aria de lucimiento de la ópera. [Ver **Figura 9**].

FIGURA 10:



El hijo de Ida, Benito Albino, ha sido recluido en un internado –que recuerda conscientemente a aquel de *En el nombre del padre* (1971)–; aquí como en ese film descargará su ira contra un busto representativo de la autoridad, en este caso de Mussolini. El niño previamente es secuestrado por los fascistas [Ver **Figura 10**], en una escena de una violencia visual enorme, lograda no por la representación, sino por la

⁶⁸⁰ SARRIS, A., “*Heir apparent* Marco Bellocchio in the unheroic age of Mussolini”, *Film Comment*, enero 2010, vol. XLVI, nº 1, p. 12.

elección de encuadres cerrados del niño golpeando el cristal en el interior del coche –un largo plano, solo roto por un inserto–, y por la intensidad de la música operística de Crivelli.

Como en *La balia* (1999), la única esperanza de la protagonista es un psiquiatra, que tiene una mirada nueva sobre el problema de los locos, y que comprende que en el contexto del fascismo –y en ese sentido aconseja a Ida–, debe desenvolverse como si fuese una actriz, fingiendo y no proclamando la verdad a los cuatro vientos. Nos hallamos así de nuevo en un terreno *pirandelliano*, que suma al *leitmotiv* de la locura y el conflicto político, la dicotomía entre realidad y ficción filtrada por el teatro, como en *Enrico IV* (1984).

FIGURA 11:



La otra gran escena, que también tiene que ver con el niño, se desarrolla en el patio, a la orilla del río cuando las monjas y los locos asisten a la proyección de *El chico* de Chaplin⁶⁸¹. Bellocchio mezcla las escenas del film mudo con las sensaciones de Ida, logrando sin mayores complicaciones, describir dramáticamente el sentimiento de pérdida hasta sus últimas consecuencias. Un planteamiento que resalta la evolución autoral del cineasta –si se piensa en el conjunto del film– hacia una preponderancia de

⁶⁸¹ *The Kid*, Charles Chaplin, 1921.

la imagen sobre el diálogo –*Vincere* es espiritualmente un film mudo–, llamativamente escaso con respecto a anteriores películas de Bellocchio. [Ver **Figura 11**].

Pese a la constructiva charla con el doctor que la apoya, la evolución del caso Dalser se desarrolla de un modo *kafkiano*. Un tribunal examina a la paciente, que demuestra perfectamente su cordura, hasta que finalmente insiste en ser mujer de Mussolini y madre de un hijo suyo, y vuelve a ser considerada loca, mientras comienzan a aparecer suavemente los giros envolventes de la banda sonora. La escena está rodada frontalmente, como si la protagonista –cuya transición de la fascinación al histerismo, y de esta a la desesperación es perfecta– se confesase ante el público. Ida termina sus días en un manicomio (según nos informa un letrado al final). Tras una huida exitosa, disfrazada de monja, es hallada en su casa y devuelta.

La escena final, cuando es metida por la fuerza en un coche, mientras la multitud local intenta impedirlo, es una simbiosis estética y dramática magistral, que recupera retóricamente, mejorada y ampliada, la escena en que los fascistas raptaban al niño. Ida absorta, sentada en la parte trasera, mientras el coche intenta arrancar con dificultad, termina girando la mirada a cámara, como interpelando al espectador, en un plano que retrotrae a otros desenlaces abruptos, de personajes que “miran” al espectador, de grandes directores del cine moderno –Bergman en *Un verano con Monika*; Antonioni en *La aventura*, Bresson, etc⁶⁸²–. [Ver **Figura 12**].

FIGURA 12:



⁶⁸² Los dos son autores que influyen notablemente la obra de Bellocchio. Los títulos originales: *Sommaren med Monika* (1953) y *L'avventura* (1960)

La guerra ha concluido y todos han muerto. La cabeza de una efígie de Mussolini es aplastada por una máquina. El hijo ya joven (encarnado también por Filippo Timi), enloquecido y celebrado imitador de su padre, Mussolini, al que en realidad desconoce personalmente –y que también se muestra de nuevo a través de un discurso de noticiario, tan grotesco que casi parece una reconstrucción cómica–, termina sus días en un manicomio en 1942. Ida Dalser había muerto en 1937 de una hemorragia cerebral, sin que su certificado de matrimonio con Mussolini haya sido encontrado nunca. Ambos fueron enterrados en una fosa común, según muestra un letrero al final del film.

Bellocchio, después de adjuntar nuevas y escalofriantes imágenes de archivo de la Segunda Guerra Mundial, regresa a la escena del prólogo, en la que el joven Benito Mussolini, demostraba ante sus paisanos la inexistencia de Dios, desafiándole durante cinco minutos a fulminarle. El reloj vuelve a hacer su aparición, y Bellocchio parece concluir irónica y consecuentemente, que son los desastres de la guerra y del fascismo los que abocan al ateísmo, de una manera casi metafísica, en la que los cinco minutos se han estirado tanto en lo referido al tiempo cinematográfico como en lo referido al tiempo histórico.

Ambivalentemente, al retornar al plano del busto partido del *Duce*, Bellocchio retoma el discurso de la fulminación tardía del personaje⁶⁸³. Al mismo tiempo, parece hacer risible el carácter de “elegido” providencial de Mussolini, aplastado ahora, con una especie de pregunta implícita: “¿Si existe Dios por qué no lo fulminó cuando se estaba a tiempo?”⁶⁸⁴.

La tragedia operística de Bellocchio termina lógica y coherentemente mal, no solo por su propia condición de drama del destino y su adaptación de unos hechos

⁶⁸³ La película tenía previsto otro final que fue rodado pero luego descartado, situado después de la guerra. El cuñado de Ida Dalser, Riccardo Paicher se encuentra en el cine y escucha sirenas de la policía. Al salir, se encuentra con una manifestación antimonárquica en favor de la república. El personaje se encuentra con una joven perseguida por la policía, y la ayuda. Ambos se refugian en el cine donde se proyecta *Cielo sulla palude* (1949) de Augusto Genina, “esta película muy significativa y muy bella, con su religiosidad sin meditación”. Pese al salto temporal de la fecha de realización de la fecha de ese film, Bellocchio quería utilizarlo. El principal motivo, entre otros, del descarte final, decidido por el autor en compañía de su montadora de confianza (y compañera sentimental) Francesa Calvelli, fue el hecho de no lograr encontrar al tenedor de los derechos de la película de Genina. Relato de Marco Bellocchio a Jean A. Gili, en GILI, J.A. (2009), *op. cit.*, p. 12.

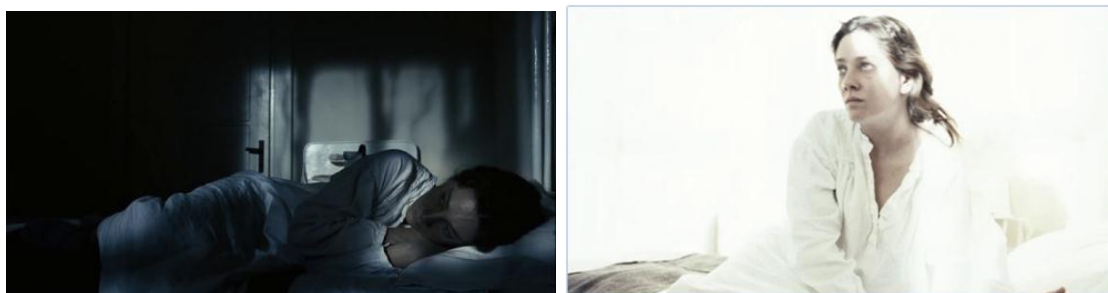
⁶⁸⁴ El film parece plantear una pregunta similar al crítico Michael Atkinson que concluye su artículo sobre el film con la siguiente cuestión: “*La fecunda mezcla de alusiones, paralelismos, orquestaciones floridas y extractos de legado cinematográfico de Vincere se encaminan hacia un misterio más grande: las grietas del tiempo y los cataclismos culturales del pasado, y como luchamos para grabar y reinventar en el celuloide, en vano. Nada, ni siquiera el cine, puede parar el tiempo lo suficiente para que entendamos que es lo que ocurrió*”. ATKINSON, M. (2011), *op. cit.*, p. 65.

reales; sino por el necesario patetismo al que aboca la línea político-onírica emprendida por Bellocchio para caracterizar al fascismo, y a su época, como la culminación de los males intrínsecos a la sociedad italiana. En cierto modo, y dejando aparte sus obras intermedias, Bellocchio construye un tríptico oficioso con sus tres últimos films mayores: *Buenos días, noche* (2003); *Vincere* (2009) y *Bella addormentata* (2012). Una reflexión por etapas que devuelve la mirada –una mirada filtrada por la reflexión lúcida pero también por el sueño fantasioso–, al pasado de Italia para intentar comprender el presente desesperanzado y letárgico, que aborda en su último film del 2012.

La Ida Dalser de *Vincere*, como la sociedad italiana, ha quedado traumatizada ineludiblemente por los efectos del políticos, sociales y morales del fascismo. Cómo las bellas durmientes del film homónimo de 2012, como la Italia vista desde la perspectiva de Bellocchio, la Dalser ha quedado postrada y destruida. [Ver **Figura 13**]. No obstante el film, como indica Bonsaver⁶⁸⁵, va más allá y eleva en última instancia un último discurso político sobre el peligro de la irracionalidad y de la fascinación –estética o física– que puede suscitar el poder (corruptor tanto del personaje como de la sociedad).

Un debate que recrea un paralelismo evidente con la sociedad italiana contemporánea dominada política y mediáticamente por Silvio Berlusconi. En 2009, los escándalos sobre la vida privada del primer ministro italiano –el divorcio de Veronica Lario, que fue atacada sin piedad por la prensa afín al magnate y político– coincidían con el estreno del film de Bellocchio, lo que planteaba la reflexión sobre la actualidad que la película propone sutilmente, de un modo más evidente.

FIGURA 13:



Ida Dalser (Giovanna Mezzogiorno), otra “Bella addormentata” en *Vincere* (2009).

⁶⁸⁵ BONSAVER, G. (2010), *op. cit.*, p. 32.

El autor anticipa con ese alegato antifascista sobre una Italia aletargada, irracionalmente entregada a Mussolini –aunque él diga que su “*intención no era hacer un film político*”⁶⁸⁶–, la actualidad de la Italia inmediatamente anterior a la crisis, sumida en el bloqueo institucional y en la depravación absoluta de la dignidad política.

En este sentido, el crítico de *Sight and Sound*, Kieron Corless, explica lo siguiente: “(...) *el director italiano Paolo Sorrentino se refiere a la ‘naturaleza ocultista del poder en Italia’, y el film de Bellocchio es una parábola brechtiana de esa forma de operar, de su influencia corrupta. Varios elementos aquí –los saltos temporales, los cambios tonales, la caracterización bidimensional, la presentación operística, etc– imponen una deliberada distancia y crean un equilibrio entre la inmersión y la ilustración*”⁶⁸⁷.

⁶⁸⁶ Marco Bellocchio a Carlos Losilla, en LOSILLA, C. (2012), *op. cit.*, p. 84.

⁶⁸⁷ CORLESS, K. (2010), *op. cit.*, p. 88.

Sorelle y Sorelle Mai, (2004-2010).

Sorelle (2006) y *Sorelle mai* (2010) realmente son la misma película. La segunda es una ampliación de unos cuarenta y cinco minutos que integra a la primera, y ambas son el resultado de un experimento cinematográfico iniciado en 2004 aunque las filmaciones datan de 1999, según se extrae del propio film; y las primeras imágenes se graban en 1997, dando lugar a un cortometraje de seis minutos titulado *Elena*⁶⁸⁸.

La experiencia se desarrolla en el seno del curso de cinematografía creado por Bellocchio en su localidad natal Bobbio, “Fare Cinema”. Es por este motivo que nos referiremos –pese al hecho objetivo de que son dos films diferentes en su existencia singular⁶⁸⁹–, a la obra como un conjunto acabado (por el momento) en 2010; aunque el último episodio del film hace referencia al año 2008.

El film está rodado con la ayuda técnica de los alumnos de las diferentes promociones del seminario a lo largo de seis años, con el notorio cambio físico de los personajes, o personas que aparecen, porque en realidad la mayoría son familiares del propio Bellocchio que interpretando sus papeles, realmente se interpretan a sí mismos: su hijo, Pier Giorgio Bellocchio; su hija pequeña Elena Bellocchio; sus hermanas Letizia y Maria Luisa Bellocchio; o el amigo de la familia Gianni Schicchi Gabrieli; todos ellos manteniendo sus nombres y parentesco, y simplemente cambiando su apellido por Mai.

La película está rodada en formato digital y con las trazas de un amateurismo documental. Precisamente a este respecto, aunque de modo ortodoxo no podemos hablar de documental, lo cierto es que la vida real y la ficción (la ficción del film y la de la

⁶⁸⁸ Bellocchio confirma que las primeras tomas se rodaron en 1997. Marco Bellocchio en declaraciones recogidas en PROTO, C. “Entrevista a Marco Bellocchio per *Sorelle mai*” en Comingsoon.it publicada el 15 de marzo de 2011. www.comingsoon.it/News_Articoli/Interviste/Page/?Key=5886. Consultado el 22 de abril de 2013.

⁶⁸⁹ Podemos aceptar esa doctrina en basa la tesis del documental *Cineastas contra magnates* (Carles Benpar, 2005), en el que por cierto también era entrevistado Marco Bellocchio, a propósito de que cada modificación sobre una película, aunque fuera un mínimo corte, debía hacer que se considerara un film diferente. Aunque en el caso de *Sorelle* y *Sorelle Mai* el razonamiento vendría dado fundamentalmente por el hecho de haber tenido estrenos diferentes (*Sorelle* se estrena previamente en el Festival de Roma de 2009, y *Sorelle Mai* el 16 de marzo de 2011, aunque fue presentado por primera vez en 2010 en el Festival de Venecia), artífices diferentes y la consideración convencional de que son dos obras singulares.

obra previa de Bellocchio) se entremezclan de tal manera que el género resultante es más bien híbrido. Resulta toda un reto construir un film con un sentido lógico –aunque también son muchos los apartes oníricos o desligados y las divagaciones– a lo largo de rodajes intermitentes y prácticamente improvisados durante una década.

Este proyecto insólito se vio recompensado, pese a su tono menor y su carácter “de arte y ensayo”, con una nominación a los David di Donatello para Bellocchio como director. El público no respondió de la misma manera pese a que el film se estrenó en Italia con cuarenta copias, un número no desdeñable para su carácter. A su fracaso de público, apenas unas decenas de miles de espectadores, se ha sumado la escasa difusión que la obra ha tenido en general.

Sinopsis:

Giorgio (Pier Giorgio Bellocchio) se encuentra en Bobbio, su ciudad natal, en la casa familiar habitada por sus tías (Letizia y Maria Luisa Bellocchio). Allí se hace cargo de su pequeña sobrina Elena de cinco años (Elena Bellocchio), cuya madre está ausente casi siempre. Los años pasan, mientras la vida de los personajes sufre pocas alteraciones. Pier Giorgio ha pensado casarse con Irene (Valentina Bardi) y montar un negocio, pero sus planes fracasan cuando su novia le abandona. Por su parte, Sara (Donatella Finocchiaro), la madre de Elena, vuelve a Bobbio, tras conseguir un papel importante en una obra teatral, para llevarse a su hija a vivir con ella a Milán. La familia, representada por el amigo íntimo y administrador Gianni (Gianni Schicchi Gabrieli) intenta convencerla de que lo mejor para la niña es que sea ella la que vuelva a vivir a Bobbio. Hasta aquí se desarrolla *Sorelle* (2006).

Sorelle Mai (2010) integra todo lo relatado y continúa con la historia a partir de 2006, con escasas alteraciones (algunos cambios de metraje y la eliminación de los créditos iniciales). Una de las diferencias es que *Sorelle Mai* divide físicamente la obra en episodios datando los años, de modo que *Sorelle* contendría tres episodios (1999, 2004 y 2005) y el film completo seis (los citados más 2006, 2007 y 2008).

A partir de 2006, Sara (Donatella Finocchiaro) se ha quedado a vivir con su hija Elena (Elena Bellocchio) en Bobbio, y Giorgio (Pier Giorgio Bellocchio) tiene una existencia problemática, aquejado por las deudas y por la depresión. La enigmática historia de una maestra de latín y griego (Alba Rohrwacher) se entremezcla con la

historia familiar, en la que se destaca vagamente el primer amor de Elena, la madurez de sus tías, o el reencuentro de Giorgio con un amor de adolescencia. Finalmente, Gianni (Gianni Schicchi Gabrieli), el amigo y administrador de la familia, desaparece en un lago durante una representación teatral.

Sobre el film:

El carácter atípico de la estructura de la obra (u obras) plantea la duda inicial sobre el posible carácter de improvisación sobre la marcha de todo el ensamblaje. Una posibilidad cierta que se deduce del deslavazamiento del conjunto, que se presenta como una galería de retazos a veces expresionista y a veces impresionista. A ello se suma la ocasional sensación de que muchas de las conversaciones familiares carecen de texto y son conversaciones reales, más o menos artificiosas, filmadas en planos largos, que siguen desordenadamente a los personajes, sin atender al foco o al encuadre, y con el único objetivo de mantener esa sensación de realidad total.

La incógnita la despeja parcialmente el propio Bellocchio que confiesa situarse a medio camino entre una construcción precisa y el azar: *“Hemos trabajado en un clima de serenidad y despreocupación, confiando en la improvisación, y dejando que el film fuese compactándose a partir de las propias temáticas y del tiempo que pasaba. Fue muy agradable recuperar a mi hijo Pier Giorgio, y también a Donatella Finocchiaro, que ya protagonizó Il regista di matrimoni. No habiendo presupuesto, les pedí que trabajasen gratuitamente. Juntos hemos inventado y reinventado los personajes. Les hemos construido con atención, incluso los que tenían menos de ficción”*⁶⁹⁰.

La obra se presenta –por atender al aspecto político– absolutamente desligada de cualquier contextualización social, manteniendo constantemente el tono de una pieza de cámara, no solo íntima sino también privada. Es precisamente ese aire de privacidad, casi propio de un video casero familiar, el que provoca un extrañamiento absoluto en el espectador. Bellocchio juega en tres planos básicos: el de la realidad, que es su realidad familiar; el de la ficción, que es la pequeña historia argumental construida; y el de su propio cine; en el que toda la película se mira como en un espejo. Los dos primeros factores están tan confundidos entre sí que apenas es posible distinguirlos, aunque

⁶⁹⁰ Marco Bellocchio en declaraciones recogidas en PROTO, C. (2011), *op. cit.*

siempre es posible decidirse por alguno y contemplar la obra desde una de las dos perspectivas: como un documental sobre la familia del director, que se centra principalmente en el crecimiento de Elena; o como una ficción naturalista y semidocumental que recrea la vida de esa misma familia.

El tercer aspecto es el más interesante de cara a completar el retrato del autor. Bellocchio siente conscientemente la necesidad de autorreferirse constantemente, reconstruyendo de nuevo su propia obra previa, e integrando metraje de la misma de forma directa o indirecta. La obra principal y la matriz de todo su universo vuelve a ser *Las manos en los bolsillos* (1965), de modo que los personajes y las situaciones de aquella parecen poseer por momentos a los de *Sorelle Mai*, hasta el punto de que por momentos esa parece la finalidad última de este nuevo film: una especie de recorrido personal de madurez por los espacios y las figuras que engendraron su universo fílmico, y en definitiva que están presentes en su propia biografía.

Si se atiende a los cuatro pares de imágenes (unas originales de *Sorelle Mai* y otras de *Las manos en los bolsillos* pero todas integradas y comparadas en el primer film citado [Ver **Figura 1**]), se puede comprender la intención *bellocchiana* de culminar no solo el juego constante de referencias cruzadas a lo largo de su obra, sino la intención de demostrar que por un lado, y en definitiva, siempre ha contado la misma historia; por otro que esa obra forma una especie de universo único; y por último, la voluntad de plasmas los efectos relativos del paso del tiempo.

Este último es precisamente uno de sus temas más recurrentes en su obra de madurez, una cuestión que sus personajes llegan a citar de forma expresa en algunas de sus últimas obras. Aquí es Giorgio (Pier Giorgio Bellocchio) quién lo hace a partir de sus lecturas de Chejov (otro referente ineludible del autor, que en este caso incluso toma prestado el título de la obra *Las tres hermanas*, en italiano *Le tre sorelle*, de la que el protagonista cita un pasaje al comienzo del film), pero también es el tema de discusión entre los dos directores de cine en la playa de *I regista di matrimoni* (2006), cuando uno de ellos acaba sentenciando que “*En Italia comandan los muertos*”⁶⁹¹.

La combinación de niveles de realidad y ficción resulta tan alambicada que la integración del plano de la madre de *Las manos en los bolsillos* en el momento en que los personajes hablan de la matriarca fallecida, compondría una especie de *flashback*, en que el referente de ficción pasaría a ser el de la realidad y viceversa. Es decir, la madre

⁶⁹¹ M. BELLOCCHIO (2006), *op. cit.*

ausente de los personajes de *Sorelle Mai* sería el personaje materno de *Las manos en los bolsillos*; de manera que por analogía entre familia real y familia de ficción, Bellocchio estaría identificando a su propia madre con la de su ópera prima. Una interpretación que lejos de resultar extraña se corresponde transparentemente con lo que muestra el film.

FIGURA 1:



Dentro de ese universo autorreferencial y constante, Bellocchio vuelve como resulta obvio al tema de la familia, y lo hace en el mismo doble sentido que en casi todos sus films previos: describiéndola como una prisión ineludible, pero también como

una especie de refugio ante el fracaso. No obstante en esta ocasión el propio Bellocchio explica que su mirada aunque “*nostálgica, patética y melancólica (...) es muy diferente respecto al de hace tantos años* [en referencia a *Las manos en los bolsillos*]. *Mi acercamiento actual es más sereno, más conciliador. Ya no siento la necesidad de luchar contra la familia, aquellos no eran mis tíos ni mis padres, sino la familia en general, la familia en cuanto institución (...)*”.⁶⁹² Ampliando su anterior declaración, Bellocchio manifiesta lo siguiente: “*Algunos ven en Sorelle Mai una reconciliación a través de una influencia pascoliana. Para mi es sobre todo una despedida afectuosa de mi juventud, el adiós a un capítulo concluido*”⁶⁹³.

Giorgio –interpretado por su hijo– vuelve a ser el Ale (Lou Castel), del mismo modo que su hermana (Donatella Finocchiaro), con la que mantiene una extraña relación de amor y odio, se convierte en Giulia (Paola Pitagora), pero también en la reproducción literal de otras tantas heroínas *bellocchianas*.

FIGURA 2:



En el ecuador de *Sorelle Mai* (lo que constituye el final de *Sorelle*), Bellocchio intercala junto al primer plano de la protagonista, Sara (Donatella Finocchiaro) [en el último fotograma], insertos que muestran otros personajes femeninos de sus películas. A saber: Giulia (Paola Pitagora) en *Las manos en los bolsillos* (1965); Nina (Pamela Villosesi) en *Il gabbiano* (2009); Anna (Nathalie Boutefeu) en *Il sogno della farfalla*

⁶⁹² Marco Bellocchio en declaraciones recogidas en PROTO, C. (2011), *op. cit.*

⁶⁹³ Marco Bellocchio a Giovanni Ghiselli, en GHISELLI, G., “Un’intervista a Marco Bellocchio”, 3 de agosto de 2011, Página web Bibliomanie.it.
http://www.bibliomanie.it/intervista_marco_bellocchio_giovanni_ghiselli.htm Consultada el 23/04/1313.

(1994); la niñera (Maya Sansa) en *La balia* (1999) y Giulia (Maruschka Detmers) en *El diablo en el cuerpo* (1986).

El mundo de *Sorelle Mai* es la reproducción exacta, esta vez naturalista, de otros films del autor. Incluso los apartes metafísicos o teatrales de la película remiten a escenas en principio alejadísimas de ese naturalismo, como por ejemplo la del baño en el lago, de la bruja protagonista (Béatrice Dalle) de *La visione del sabba* (1988). [Ver **Figura 3**].

La primera parte (lo que constituye *Sorelle*, es decir los tres episodios de 1999 a 2004) tiene un estilo netamente costumbrista, centrado en el crecimiento de la niña; pero también en la ausencia de la madre, tan insoportable para su hermano (no se olvide que “Sorelle” se traduce en castellano como “hermana”) como para la pequeña. El padre, como casi siempre en la obra *bellocchiana*, no existe o se transmuta en una figura sustitutiva de carácter positivo –aquí el tío–, que se opone a la negatividad de la madre.

Los momentos de calma familiar (comidas rutinarias, sobremesas) se alteran a partir de la llegada de la novia de Giorgio, que se convierte en una especie de sustituta apócrifa de la madre y de la hermana. La relación incestuosa de los hermanos se plantea a partir de un juego de ausencias incluso más sutil (aunque no tan efectivo) como en *Las manos en los bolsillos*. Giorgio sustituye al padre de Elena (al que no se conoce y del que nada se sabe), del mismo modo que su novia Irene, sustituye a su madre. Una idea que se concreta en la poética escena en que la niña le enseña a la prometida de su tío el vestido de novia de su bisabuela mientras juega con el velo.

La escena además de introducir ese aspecto de fantasmagoría surrealista protagonizada por niños tan cara al autor⁶⁹⁴, confirma la relación materno-filial incipiente. De ese retorcido juego psicoanalítico se infiere que la prometida de Giorgio no es sino una sustituta de su hermana. De ahí que su relación con cualquier mujer que no sea su hermana está abocada al fracaso, como demuestra el desenlace de esta primera parte, cuando Giorgio rechaza a la bella mujer que se acuerda de él desde pequeño, y tras besarla, huye bruscamente.

La segunda parte se inicia con otra autorreferencia en que los personajes ven *La balia* en la televisión: un film en el que actúa Giorgio / Pier Giorgio Bellocchio (elemento que se aprovecha en la diégesis para que su hermana le felicite por su interpretación). Estos tres segmentos (2006, 2007 y 2008) aun manteniendo el carácter

⁶⁹⁴ Véase la escena culminante de *Salto en el vacío* (1980).

íntimo, tienen un aspecto menos costumbrista y más hermético, que parece querer representar el subconsciente de los personajes (especialmente de Giorgio) más que la vivencia familiar cotidiana.

En ese sentido, abundan precisamente los rasgos estéticos y temáticos del cine más psicoanalítico del autor, poblados por elementos extraños y sombras, que sumergen a Giorgio en una especie de pesadilla ambigua. [Ver **Figura 3**].

FIGURA 3:



Como puede deducirse de las imágenes, la estética visual se torna fría y azulada, poblando la escena de sombras y gestos teatrales que chocan paradójicamente con el aire naturalista del conjunto. Frente al realismo puro, en dónde los sentimientos quedaban insinuados, este segundo bloque se torna expresionista e incluye determinados apartes inconexos –el de la maestra y el del lago– que solo pueden entenderse como pequeños extrañamientos irreales, al borde de la farsa y con clara finalidad de fabricar un realismo mágico total, dado ese naturalismo del que se parte.

Este segundo espacio está prácticamente dedicado en su integridad a glosar precisamente el problema trágico de Giorgio, si aceptamos la atracción que siente por su *sorella* Sara. La representación visual es la de su drama íntimo irresoluble.

Sorelle Mai supone en conclusión la culminación de un reto en un doble sentido: como experimento fílmico extendido en el tiempo, y como compendio íntimo de su obra cinematográfica y de su discurso autoral centrado en la familia.

***Bella addormentata* (2012).**

En septiembre de 2012, Bellocchio regresó al Festival de Venecia, que el año anterior le había entregado con el León de honor, para presentar el que es su último trabajo hasta la fecha de publicación de esta tesis, *Bella addormentata*; film que de momento no ha tenido estreno comercial en España⁶⁹⁵. La película gira en torno a al caso real de eutanasia de Eluana Englaro, que provocó reacciones extremas en Italia “*un conflicto que enfrentó al presidente del Consiglio (Berlusconi) con el presidente de la Repubblica (Napolitano), a los laicos con los católicos, a la derecha y a la izquierda, y a Italia consigo misma*”⁶⁹⁶. La propia película generó un escándalo considerable en la opinión pública católica italiana más fanática que se manifestó durante el estreno de la película en Venecia, gritando eslóganes en que acusaban a Bellocchio de blasfemo.

Bellocchio respondió a la polémica abiertamente: “*¿Por qué los católicos no hacen su propia película sobre Eluana? Me lo pregunto cada vez que oigo las objeciones. El dinero no debería ser un problema, tienen estructuras millonarias. Bella addormentata no es una película relativa a la eutanasia ni sobre el suicidio. Yo tengo mis propias ideas y en la película se ven, pero no he querido hacer una soflama laicista. Es una película vital, en la que hay muertos y tragedias, pero en la que los personajes intentan encontrar la vía de salida, a no sufrir esa muerte. Hay en su base un sentido hacia la vida*”⁶⁹⁷.

La película obtuvo críticas dispares pero, en general, recibió una acogida calurosa en su estreno veneciano, pese a lo cual quedó fuera de los premios importantes del palmarés. Una decisión que también fue conflictiva –sumándose a la polémica similar que se produjo en el mismo festival con *Buenos días, noche* en el 2003–, a

⁶⁹⁵ A excepción de pases especiales en el seno del Festival de cine italiano de Madrid en noviembre de 2012 y de la retrospectiva que le dedica la Filmoteca de Catalunya: “Marco Bellocchio, cine, amor y rabia”, en octubre del mismo año, en la que el mismo presenta el film.

⁶⁹⁶ GARCÍA, T., “Bellocchio y su Italia de medias tintas”, *El País*, 5 de septiembre de 2012.

⁶⁹⁷ Entrevista a Marco Bellocchio en el Festival de Venecia, recogida en FERRARO, P., “*Bella addormentata*, Marco Bellocchio risponde alle polemiche sul film”, página web ilcinemaitaliano.com publicada el 12 de septiembre de 2012.

<http://www.ilcinemaitaliano.com/bella-addormentata-marco-bellocchio-risponde-alle-polemiche-sul-film/>
Consultada el 16 de junio de 2013.

partir de la demostración expresa de malestar de Bellocchio ante los rumores de que el jurado, presidido por Michael Mann, había dictaminado que los films italianos a concurso eran demasiado localistas. A propósito de la pregunta de si el cine italiano es autorreferencial, responde Bellocchio en una entrevista al *Corriere della Sera*: “*Me parece un juicio idiota (...) De un jurado me espero otra cosa, que haga el esfuerzo de explicar las razones de porque la película no le ha gustado. Mi impresión es que quien dice estas cosas es de una cultura que habla inglés, poco sensible a las matices de otros lenguajes. A quién habla de autorreferencia quisiera preguntar: ¿pero tú qué has entendido de mi película?*”⁶⁹⁸. Bellocchio completa su confesión airada en la misma entrevista: “*Vista mi edad, a Venecia habría ido gustosamente fuera concurso. Luego he pensado que una película es una obra colectiva y habría sido injusto penalizar a los otros. ¿La verdad? He participado en la competición y he sido vencido. Quejarme no. Como dice una canción de Aznavour: ‘La dignidad debes salvar a pesar del mal que tu sientas, debes partir sin retornar...’. Pero he tomado una decisión: no participaré nunca más en un festival. Este ha sido el último de mi carrera*”⁶⁹⁹. Una frase paradójica que no puede por menos de recordar al pasaje de Radiguet en *El diablo en el cuerpo*, referido a Rimbaud: “*Sin embargo, era como esos poetas malditos que saben que la verdadera poesía es algo “maldito” pero que, a pesar de ello, se quejan por no conseguir la aprobación que ellos mismos desprecian*”⁷⁰⁰.

Bellocchio, rodeado de su equipo técnico habitual, Francesca Calvelli en el montaje o el músico Carlo Crivelli, escribió el guión en colaboración con Stefano Rulli, consagrado guionista italiano, con quien había co-dirigido *Locos de desatar* (1975) y *La macchina cinema* (1978), y escrito *Il gabbiano* (1977); a los que se sumó Veronica Raimo, joven periodista, escritora y poetisa italiana.

En el reparto, junto a algunos intérpretes habituales de la filmografía del director como Maya Sansa –*La balia* (1999), *Buenos días, noche*–, Alba Rohrwacher –*Sorelle Mai* (2010)–, Roberto Herlitzka –*Buenos días noche*–, o su hijo Pier Giorgio Bellocchio; el film está protagonizado por dos estrellas de primer nivel del cine europeo: Toni Servillo, que alcanzó el reconocimiento gracias a los films de Paolo Sorrentino, en particular *Il divo* (*id.*, 2008) en la que encarnaba a Giulio Andreotti, y la actriz francesa Isabelle Huppert.

⁶⁹⁸ Marco Bellocchio a Giuseppina Manin, en MANIN, G., “Bellocchio ‘fil troppo italiano? Idiozie. Niente lezioni, mai più in gara’”, *Corriere della Sera*, 10 de septiembre de 2012.

⁶⁹⁹ Marco Bellocchio a Giuseppina Manin, en *Ibid.*

⁷⁰⁰ RADIGUET, R., *El diablo en el cuerpo*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 123.

Sinopsis:

En febrero de 2009, Italia vive inmersa en una polémica social, política y religiosa generada por la decisión del padre de Eluana Englaro, que desea desconectar a su hija, una joven que lleva diecisiete años en estado vegetativo, de la máquina que la mantiene con vida. El caso es seguido con gran interés por el senador Uliano Beffardi (Toni Servillo) que pese a pertenecer al partido de derecha Forza Italia (aunque en su pasado fue socialista)⁷⁰¹, quiere votar separadamente la ley que el gobierno prepara para frenar la acción del padre, considerada criminal por Silvio Berlusconi y por la coalición que le apoya.

Por el contrario, la hija del senador Beffardi, Maria (Alba Rohrwacher), una activista católica fundamentalista, es una firme defensora de mantener con vida a Eluana Englaro, y está muy implicada en el caso, porque sufrió una experiencia similar con su fallecida madre. El encuentro con Roberto (Michele Riondino), un joven progresista partidario de la eutanasia, cuyo hermano perturbado agrede a Maria, le provoca un enamoramiento inmediato que la hará transformarse.

Paralelamente, una joven drogadicta con tendencias suicidas, Rossa (Maya Sansa), queda momentáneamente en coma tras cortarse las venas. El médico del hospital que la ha atendido (Pier Giorgio Bellocchio) se queda fascinado por ella y la cuida hasta que despierta. Ella intenta volver a suicidarse, pero finalmente cambia de idea.

También al mismo tiempo, una actriz de prestigio (Isabelle Huppert) vive enclaustrada y rodeada de curas y monjas, velando a su hija, que vive artificialmente conectada a una máquina. Su hijo (Brenno Placido) y su marido (Gianmarco Tognazzi), del que vive separada, acuden a visitarla y comprueban su progresiva pérdida de la cordura.

Sobre el film. La recuperación de la actualidad política, entre ficción y realidad.

A través del citado caso real de eutanasia, Bellocchio hace girar cuatro historias relacionadas con la noticia, que transcurren en los mismos días en que tuvo lugar el

⁷⁰¹ Una referencia clara a Aldo Brandirali, antiguo compañero de Bellocchio en la UCI marxista-leninista, luego convertido al catolicismo y militante de Forza Italia, que aparece entrevistado en *Sogni infranti* (1995).

desenlace de Eluana Englaro (entre el 3 y el 10 de febrero, fechas de las que informan unos rótulos en pantalla). Las historias están fragmentadas a lo largo del film, pero salvo en el caso de la del senador y su hija, que pueden considerarse historias independientes, los personajes no tienen conexión entre sí.

El conjunto forma un interesante fresco que dibuja, con un equilibrio entre la lucidez reflexiva y la farsa, el retrato de la Italia reciente, partiendo de reconocibles tonos habituales en la paleta del autor, que se entremezclan provocando una especie de realismo irracional: la crítica social y política, un cierto surrealismo poético, la psicología, los ambientes cerrados cuando no herméticos, la familia como prisión, el anticlericalismo, el amor como redención, etc.

No obstante, lo que resulta más llamativo e inesperado en el último film de Bellocchio es su retorno al discurso político y social de actualidad tratado en casi con vocación de directo. Bellocchio parte de un hecho real sobre el que construye su ficción y su reflexión –como el caso Moro o el de Ida Dalser–, pero en esta ocasión su ficción también es contemporánea. El cineasta habla sin metáforas de la Italia de hoy, poblada por los mismos fantasmas y monstruos que la de ayer, pero cuyos referentes reales – vistos en film– son el primer ministro Berlusconi, filtrado a través de las imágenes del televisor –como en *Vincere* era Mussolini ya en el poder, a través de los noticieros cinematográficos–, o incluso la canciller Angela Merkel. Bellocchio no filmaba una obra abiertamente política referida al presente desde los años setenta.

Su reflexión no es nueva, de hecho podría partir perfectamente de uno de los diálogos clave de la última parte de su filmografía, escuchado en *I regista di matrimoni* (2006): “*en Italia comandan los muertos*”⁷⁰²; pero el hecho de que el film se articule como una obra explícitamente política sí que puede considerarse un retorno.

El director, que ha dejado en suspenso su proyecto de película *Italia mia* – abandonado por el rechazo de las diversas fuentes de financiación a una obra que ponía en el foco explícitamente a Berlusconi⁷⁰³–, lo sublima en el de *Bella addormentata*. Un título, “*Bella durmiente*”, que además de contener la evidente referencia al cuento infantil, alude concretamente a las cuatro mujeres en coma que retrata el film, pero que también puede interpretarse claramente como la metáfora del país; de una Italia

⁷⁰² M. BELLOCCHIO (2006), *op. cit.*

⁷⁰³ “*Nadie, absolutamente nadie quiere producir mi nuevo film. (...) No me había ocurrido nunca en mi carrera*”. La película debía ser un “*estudio del poder en la Italia de hoy*”, centrada en la historia de una joven que acude a fiestas similares a las orgías celebradas por Berlusconi en sus villas de Cerdeña. KINGTOM, T., “Italian film-maker mothballs satire on Silvio Berlusconi’s antics”, *The Guardian*, 16 de enero de 2011.

adormecida o en estado letárgico. “*La Bella addormentata del título es la propia Italia*”, dice literalmente Bellocchio⁷⁰⁴.

El autor parte del drama concreto de la eutanasia, una trama propia casi de un telefilm mediocre, para convertir el caso de la joven Englaro en el símbolo de una confrontación surrealista en torno al problema contemporáneo de una Italia, tratada como un cuerpo inerte. No es casual en este sentido, que Bellocchio filme, por primera y única vez en toda su amplia obra –con la excepción de su episodio de *Amore e rabbia*, 1969– en formato scope 2,35:1, retomando la mítica *boutade* que exclamaba Fritz Lang en su auto-interpretación de *Le mètis* (Jean-Luc Godard, 1967), cuando decía que el formato alargado solo sirve para rodar serpientes y funerales. Interpelado por esta cuestión, Bellocchio sonríe sorprendido y divertido sin aclarar más que la elección del formato responde a una curiosidad técnica: “*Es una elección. Me producía curiosidad este planteamiento y lo discutí con el director de fotografía, Daniele Ciprì, probamos y decidimos hacerlo así...*”⁷⁰⁵. [Ver **Figura 1**].

FIGURA 1:



Bellocchio parte de una elección estética, que nos atreveríamos a decir que encierra ese símbolo casi irónico de la referencia a Godard-Lang, remitiendo a la idea de la muerte –muerte física y muerte político-social–, que se adapta a la perfección a la horizontalidad de sus bellas durmientes extendidas sobre el plano.

⁷⁰⁴ Marco Bellocchio citado en ULIVI, S., “Bellocchio: ‘La *Bella addormentata* è l’Italia’”, *Corriere della Sera*, 5 de septiembre de 2012.

⁷⁰⁵ Marco Bellocchio al autor, en Madrid, el 22 de noviembre de 2013. Entrevista publicada en JIMENO, R., “Entrevista con Marco Bellocchio”, *Miradas de Cine*, enero 2014, n° 142.

El caso principal, y el real, –el de Eluana– recorre toda la obra como el nexo contextual. Pero además se establece de este modo un discurso, que reitera los planteamientos de sus últimos films –*Buenos días, noche*; *Vincere* e incluso *Sorelle Mai*–, en cuanto a la confrontación entre realidad temática y audiovisual –los casos reales abordados, pero también las imágenes reales empleadas: archivos, noticieros, imágenes de televisión, etc–, y la reconstrucción dramática o la creación de ficciones que se integran en el relato.

Bellocchio edifica en torno a su universo creativo y sus obsesiones –todo conduce al final al peso de la familia y al motivo de la locura–, pero estructura sus relatos recogiendo sutilmente la herencia del cine político italiano de Francesco Rosi, en lo referido al empleo híbrido de materiales ficticios y reales.

El referente real por tanto, actúa como eje simbólico y excusa argumental exclusiva, para mantener unidas las otras historias. Bellocchio no encadena sus diferentes piezas del retablo según los cánones del melodrama de “vidas cruzadas”. La única relación entre sus historias de ficción es la existencia en cada una de una *bella addormentata*, de una mujer en estado de coma: la madre de Maria (Alba Rohrwacher) y esposa del senador (Toni Servillo); la hija de la actriz (Isabelle Huppert, que interpreta en francés); y la desesperada Rossa (Maya Sansa). Todas independientes unas de otras. [Ver **Figura 2**].

FIGURA 2:



El director piacentino plantea su visión como una enmienda a la totalidad de la Italia política y social actual, y parte de un protagonista típico de su filmografía, el senador Beffardi, encarnado por Toni Servillo. Este personaje –el que más peso específico tiene dentro de las diferentes tramas– le sirve al autor para abordar la visión individual y la conciencia unitaria de quien – pese a integrarse en un partido (conservador además), en una familia católica, y en una sociedad, la italiana– no se identifica con ninguna de las notas características de los diferentes colectivos, según cada nivel, en los que se inscribe.

El senador Beffardi (Toni Servillo), que es la extensión de aquellos personajes interpretados por Sergio Castellitto en *La sonrisa de mi madre* (2002) e *Il regista di matrimoni* (2006), en definitiva trasuntos del propio Bellocchio, está aislado del sistema, pero también desencantado de su lucha contra él. Simplemente trata de ser leal y coherente con su propia intimidad ideológica. De ahí, que esa focalización puntual, la del “vagar” incómodo del senador Beffardi, provea al relato de un aire fantasmagórico, como si este personaje (Toni Servillo) fuese el único habitante incómodo de un planeta extraño. Un mundo, descrito como aquel de *La sonrisa de mi madre*, y que queda representado por un entorno religioso, inhóspito y medieval, casi esotérico; pero sobre todo –y principalmente–, por un escenario político.

Es precisamente el retrato político del film –el de los senadores, las cámaras, el debate parlamentario y el gobierno– el que adquiere un mayor tono de farsa. Un dibujo –como aquel del Vaticano o de la sesión espiritista de *Buenos días, noche*–, destinado a establecer el carácter hipócrita y teatral del sistema, regido en el fondo por una irracionalidad que emana del catolicismo más retrógrado y ancestral. “*En Italia siguen comandando los muertos*”, como decía el autor, y las tradiciones políticas arcaicas, reitera insistentemente el autor una vez más.

FIGURA 3:



No obstante, al actualizar su tono crítico y al concretarlo con respecto a *La sonrisa de mi madre*, esa sociedad ancestral se mezcla con el patetismo y la bufonería propios de la postmodernidad: la política y el activismo religioso adquieren la apariencia de una telerrealidad grotesca, apuntada por las imágenes de los manifestantes integristas a la puerta del hospital donde está ingresa Eluana Englaro; o del Parlamento

en donde los diputados presionan a la cámara sobre la aprobación de las leyes. La imagen inicial de Beffardi, compuesto en el ancho encuadre de forma que, la mitad queda tapada por el televisor (por la realidad filtrada por los medios) plantea esa división entre él y su entorno político/real. [Ver **Figura 3**].

Bellocchio utiliza diversos cortes de Berlusconi, de sus declaraciones reales a propósito del caso Englaro, que se convierten automáticamente en su propia crítica, por su mezcla de frivolidad e inoportuno desparpajo populista: “*Eluana mantiene el ciclo menstrual y su cerebro genera señales eléctricas (...). Todavía podría engendrar vida*”⁷⁰⁶, mantiene el primer ministro ante los periodistas.

Del mismo modo, las imágenes referidas a las reuniones de partido, o a los argumentos que suscriben la presión sobre el senador díscolo (Toni Servillo) ante la aprobación de la ley que debe obligar a mantener conectada a Eluana, adquieren el tono de una sátira surrealista. Cuando finalmente Eluana muere, los políticos de Forza Italia exageran el tono en público, profiriendo a gritos que Eluana no ha muerto, sino que ha sido asesinada; mientras en privado, lejos de mantener una actitud coherente con sus principios (aunque estos provengan del más arcaico catolicismo) esperan que la chica muera para no tener que votar la ley; o ni siquiera se molestan en preocuparse aceptando mecánicamente la disciplina de voto. El film justifica la posición del senador —que finalmente no llega a votar la ley porque la joven Eluana muere antes— en el hecho de que él aplicó secretamente la eutanasia a su mujer, ferviente católica, cuando agonizante en el hospital se lo rogó (lo que es mostrado en un *flashback*).

La escena cumbre en ese sentido, es la secuencia que se desarrolla en la sauna, poblada de viejos senadores en paños menores, rodeados de velas y vapores, que aguardan taciturnos la sesión parlamentaria. Un político psicólogo (Roberto Herlitzka, el Aldo Moro de *Buenos días, noche*), que ejerce de médico oficioso de sus compañeros, comenta con el senador protagonista que todos necesitan tratamiento por la fuerte presión a que les someten los medios y los ciudadanos, cuando les acusan indiscriminadamente de ladrones y corruptos.

La visión *bellocchiana* de esta clase política adquiere la forma de una radiografía satírica del declive de un sistema, casi con las mismas connotaciones que en la decadencia de la República romana. No obstante, el cineasta muestra también la capacidad camaleónica de una clase política que se reinventa, readaptándose

⁷⁰⁶ Declaraciones de Silvio Berlusconi recogidas en el film.

cínicamente a las circunstancias, viajando envuelta en sus privilegios, pero también con sus taras, como una fuente de realimentación de sí misma, y no como una institución de servicio a los ciudadanos. [Ver **Figura 4**].

FIGURA 4:



La luz de un proyector otorga a los integrantes de Forza Italia, integrados en El Pueblo de la Libertad, el partido de Berlusconi –al fondo puede verse el cartel–, un aire de deformación expresionista. Beffardi (Toni Servillo) camina enfocado frente a sus colegas que pasean como autómatas hablando por el móvil y desenfocados. En la otra secuencia, la idea arcaica de la sauna otorga a la clase política un aire extemporáneo, como los duelos a espada o con pistola que categorizaban los mundos aristocráticos de *La sonrisa de mi madre* o *Il regista di matrimoni*.

Aunque Bellocchio también se permite el matiz de respetar las alocuciones reales de algunos diputados. Por ejemplo, durante el debate de la Ley Englaro, en que son vistos en el televisor por los diferentes personajes, frente al tamiz de farsa que rodea a los miembros de Forza Italia, reconstruido desde la ficción para subrayar su aspecto burlesco. En el caso de Berlusconi, esa reconstrucción ficticia de la farsa no es necesaria, porque emana –como se veía en su alocución citada– de su propia realidad, como sucedía con el Mussolini de verdad en *Vincere*.

Dice Bellocchio a este respecto: “*He retratado a los políticos italianos pero no quiero tener una actitud de desprecio. A lo sumo quería mostrar su desesperación irresponsable, su desconcierto, la falta de humanidad patológica que creo que están viviendo. El poder es algo incorregible y en el fondo las instituciones no consiguen dar respuesta a los problemas del hombre, que solamente consigue encontrar en su propia*

conciencia”⁷⁰⁷. A lo que añade en otra entrevista: “*Pero ya no hay odio, ni rabia, como en mis primeras películas, sino distancia, una actitud de mirar con estupor esa clase ya completamente inadaptada, sin autoridad, sin pasión, que solo tiene el problema de la autoconservación. Mi rabia ya no pasa al gesto violento, sino al desprecio, al estupor*”⁷⁰⁸.

La existencia de un espíritu libre, de alguien que piensa por sí mismo, como el senador Beffardi, se ve veladamente como una amenaza. Lo que más alerta a sus compañeros de partido no es en ningún caso la consecuencia de un voto negativo a la ley “expres” que se tramita, sino la consideración –solidaria de clase o de gremio, de un modo irónico– de que el senador en cuestión arruinará así su futuro político.

Uno de los camaradas de partido de Beffardi le explica –y no sin razón– que su voto contrario a la mayoría es un sinsentido, porque él no ha sido elegido individualmente, sino como miembro de un partido con una ideología determinada, que es quien le ha permitido situarse en su escaño. Un dilema político no exento de complejidad, porque aunque incómoda encierra una verdad del sistema electoral actual en Italia o en España.

En cualquier caso, y más allá de este debate, más politológico que propiamente político o desde luego cinematográfico, Bellocchio plantea un tema recurrente en su obra y en su personalidad artística, el de la conciencia individual y el de la rebeldía. Su personaje, Beffardi, encuentra el molde en la propia visión de Bellocchio, y en algunos de sus *alter egos* fílmicos, siempre a caballo de dos realidades, inscritos en una deriva determinada, que habitualmente suele ubicarse en una izquierda política genérica, concreta según los periodos, pero a la que, desde luego, no se alía de forma acrítica –en este caso el senador del film pertenece a Forza Italia, pero solo gracias a eso su conflicto dramático tiene interés, ya que la izquierda parlamentaria era contraria a la ley de Berlusconi–. Bellocchio cultiva ese espíritu crítico, no solo porque puntualmente sea un disidente ideológico, sino porque su propia naturaleza es la de un alma libre, con un poso anárquico muy significado.

Más allá del individualismo casi genético del autor, surge otro tema recurrente en Bellocchio, prefigurado también en *I regista di matrimoni*, que se articula en una

⁷⁰⁷ Marco Bellocchio citado en MIRET, R., “Amor, rabia y reconciliación”, *Dirigido por*, enero 2013, nº 429, p. 79.

⁷⁰⁸ Marco Bellocchio a Carlos Losilla, en LOSILLA, C. (2012), *op. cit.*, p. 94.

especie de prólogo abstracto de los temas concretos aquí presentes: el amor como salvación, redención o transformación.

Del mismo modo que el senador Beffardi considera su acto radical de eutanasia como un gesto de amor hacia su mujer⁷⁰⁹; su propia hija Maria, reconsidera su posición hacia su padre, al que odia desde entonces, a partir del súbito e intenso enamoramiento que siente por un joven Roberto (Michele Riondino). Un joven que tiene que hacerse cargo de un hermano perturbado, Pipino (Fabrizio Falco), con instintos agresivos y que odia a su madre, en una nueva referencia indirecta a la matriz *bellocchiana* *Las manos en los bolsillos*. De hecho, la transformación del personaje de Maria (Alba Rohrwacher) se producirá, una vez más, a partir del punto de inflexión visual de la imagen especular. El cambio tendrá lugar después de la relación sexual que la joven mantiene con Roberto, paralela e intercalada al *flashback* que muestra la muerte de la madre. Una nueva alusión a la pulsión entre sexo y muerte, presente también en *I pugni in tasca*. [Ver **Figura 5**].

FIGURA 5:



A través de la subtrama de la hija del senador (Alba Rohrwacher), el autor describe puntualmente el carácter de los grupos religiosos extremadamente contrarios a que el padre de Eluana, la joven en coma, la desconectase. Concretamente Bellocchio plantea su naturaleza en la mejor tradición de su imaginario satírico anticlerical, entroncado a su vez en una larga tradición dentro del cine italiano.

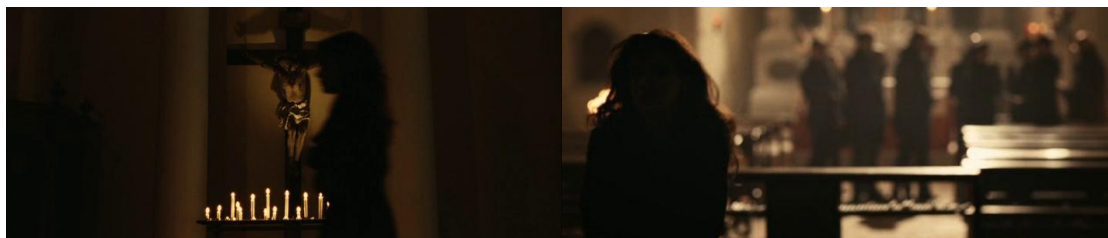
El grupo católico extremista, monta un santuario a las puertas de la clínica donde está ingresada Eluana, que se complementa con una tétrica procesión de sillas de ruedas con otros tantos casos de dependencia absoluta, cuyos familiares portan carteles que rezan: “*Mátame a mi también*”. Una procesión que remite al desfile de ciegos de

⁷⁰⁹ Como el acto del personaje de Clint Eastwood hacia la joven (Hilary Swank) en la que ha depositado un sentimiento paternal en *Million Dollar Baby* (*id.*, Clint Eastwood, 2004).

Vincere o a la fila de paralíticos que cruzaban una calle por la noche en *La sonrisa de mi madre* ante la mirada del protagonista.

El film respira de la combinación *buñueliana* o *felliniana* de las imágenes; de hecho, Giona A. Nazzaro en su entusiasta crítica de *La Repubblica*, dice que la clase política del film “*parece salida del Satyricon felliniano*”⁷¹⁰. Esas imágenes, extrañas, patéticas, graciosas y trágicas a un tiempo, se convierte en una denuncia más intensa aún del pensamiento totalizador e irracional de estos sectores: la cohorte de monjas más el pianista, que rodean a la hija en coma de la “Divina Madre” (Isabelle Huppert); o con los beatos y feligreses que persiguen a la drogadicta Rossa (Maya Sansa) al comienzo del film, cuando está a punto de robar el cepillo de la iglesia. [Ver **Figura 6**].

FIGURA 6:



Citábamos con razón a Buñuel, ese referente siempre a mano en Bellocchio, porque precisamente, y a partir de esa plasmación vitriólica del imaginario cristiano y sus ardientes defensores, el director de Bobbio no se resiste a entregar algunas imágenes extremas y ausentes de la diégesis, como puñaladas surrealistas que corolan, extrayendo su savia, el retrato global y esperpéntico de la Italia que se quiere representar.

Así vemos a la toxicómana (Maya Sansa) durmiendo en un banco de la iglesia, que antes de amenazar la recaudación de la limosna, se corta un dedo y chupa su propia sangre. Un plano que rima con la bella inclusión de las imágenes en televisión del film *La verdadera historia de la dama de las camelias*, de Mauro Bolognini⁷¹¹, protagonizado en 1981 por Isabelle Huppert, y que sirve de presentación al personaje de la “Divina Madre”, un apelativo del personaje indicado en los créditos, pero no citado en la diégesis del film.

En un nuevo plano especular que conjuga realidad y ficción, el personaje, una actriz, encarnada por Isabelle Huppert, se ve así mismo interpretando otro papel en su

⁷¹⁰ NAZZARO, G.A. “Il film della settimana: ‘Bella addormentata’ di Marco Bellocchio”, *La Repubblica*, 5 de septiembre de 2012.

⁷¹¹ *La storia vera della signora dalle camelie*, 1981.

juventud. Y ese reflejo metacinematográfico, como el de Lou Castel en *Gli occhi, la bocca*, muestra además a la dama de las camelias (la Huppert de Bolognini), bebiendo en la calle la sangre caliente de una vaca recién sacrificada, vista por su hijo Federico (Brenno Placido, hijo de Michele Placido), que sufre evidentemente, como tantos personajes de Bellocchio, a una madre vampírica, con resabios trágicos y *shakespearianos*, como apunta Rafael Miret⁷¹². [Ver **Figura 7**].

FIGURA 7:



Este gesto casi apócrifo y sin duda vampírico, es la antesala para tratar otro de los temas estrella de Bellocchio, porque se articula en un símbolo de la locura que aqueja a los dos personajes referidos.

A la joven Rossa (Maya Sansa), porque su vida marginal y su desequilibrio la abocan al suicidio; y a la “Divina Madre” (Isabelle Huppert), porque en su encierro granguñolesco de diva en un santuario creado para su hija vegetal, rodeada de monjas que leen a Santa Teresa, queda recluida en su propia desesperación mezclada con sus excesos vanidosos de gran actriz retirada.

⁷¹² “No menos trastornada se presenta la figura de la Divina Madre, permanentemente rodeada de enfermeras y de religiosas, rezando el rosario a gritos a la espera de un milagro imposible, mientras intenta expiar sus culpas, que el espectador desconoce, lavándose las manos una y otra vez, como lo hacía lady Macbeth en la tragedia de Shakespeare, llevada a los escenarios por el propio director”. MIRET, R. (2013), *op. cit.*, p. 79.

En este sentido, puede uno fijarse en el bello detalle reiterado, al comienzo presentado muy sutilmente, de que este personaje (Isabelle Huppert) se vuelva levemente para mirarse cada vez que pasa por delante de un espejo. Un detalle que alcanza su cénit en el desenlace de la trama, cuando la “Divina Madre”, ya presa de una locura cierta, ordena a su sirvienta retirar todos los espejos de su mansión⁷¹³. Otra idea con raíces de vampirismo, que pone punto final a esta subtrama –sin duda viscontiniana– sobre el suicido interior de una gran actriz aristocrática. [Ver **Figura 8**].

FIGURA 8:



Precisamente este final rima con el nuevo nacimiento a la vida de la drogadicta Rossa (Maya Sansa), porque encuentra –también gracias al amor del médico (Pier Giorgio Bellocchio), y a diferencia de la “Divina Madre”– un calor humano que hasta el momento le era negado. A punto de saltar al vacío por la ventana, otra imagen recurrente del autor, Rossa se lo piensa dos veces, le quita los zapatos a su médico de la guarda –que aparentemente duerme– y vuelve a la cama. El contraplano de Pier Giorgio Bellocchio, que realmente no duerme y la mira, pone fin definitivo a la película.

Marco Bellocchio perdona a sus personajes marginales, a los más jóvenes y a priori desesperanzados. El autor mantiene su visión confiada en la posibilidad de liberación. Pese a pintar un panorama negro de todo lo relativo al mundo caduco –ya sea político, social o religioso–, el cineasta presenta una alternativa, que como en sus anteriores obras, es una solución íntima e individual, basado en la redención amorosa⁷¹⁴. [Ver **Figura 9**].

⁷¹³ Una idea quizá copiada de Harrison Ford, que en 2010, anunció que había retirado todos los espejos de su casa.

⁷¹⁴ “(...) la presencia irrefrenable del amor (en sus distintas formas) como un motor redentor capaz de despertar a una ‘bella durmiente’, tal y como ocurría en el célebre cuento”. MATAMOROS, C., “Venecia 2012. Grandes cabezas de cartel, escasas sorpresas: *Bella addormentata*”, *Dirigido por*, octubre 2012, n° 426, p. 46.

FIGURA 9:



LA APROXIMACIÓN A LA REALIDAD HISTÓRICA DESDE LA PERSPECTIVA DEL CINE POLÍTICO EUROPEO CONTEMPORÁNEO

**DOS MIRADAS: MARCO
BELLOCCHIO Y COSTA-GAVRAS.**

-TOMO II-

Ricardo Jimeno Aranda

Licenciado en Comunicación Audiovisual

Licenciado en Ciencias Políticas y de la Administración

Director de Tesis:

Dr. José Antonio Jiménez de las Heras



Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Ciencias de la Información

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II

Programa de Doctorado: Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica.

ÍNDICE:

3. TERCERA PARTE:

COSTA-GAVRAS	609
1. Datos biográficos.....	611
2. Primeros pasos en firme:	623
<i>Los raíles del crimen (Compartiment tueurs, 1965)</i>	623
<i>Sobra un hombre (Un homme de trop, 1967)</i>	631
3. <i>Z (id., 1969)</i> o el cine político	635
4. Denuncia del estalinismo: <i>La confesión (L'aveu, 1970)</i>	719
5. Primera aproximación a Latinoamérica: <i>Estado de sitio (État de siège, 1972)</i>	787
6. El cine histórico-político: <i>Sección especial (Section spéciale, 1975)</i>	825
En torno a <i>El otro señor Klein (Mr. Klein, 1976)</i>	848
Proyectos fallidos e <i>Il cormorano</i>	850
7. El descanso del guerrero: <i>Una mujer singular (Clair de femme, 1979)</i>	855
8. Un hito del cine político: <i>Desaparecido (Missing, 1982)</i>	865
9. Perspectiva femenina en Palestina: <i>Hanna K. (id., 1983)</i>	939
10. La pausa familiar: Consejo de familia (Conseil de famille, 1985).....	965
11. Díptico americano. El fascismo en casa:	975
<i>El sendero de la traición (Betrayed, 1988)</i>	975
<i>La caja de música (Music Box, 1989)</i>	996
12. La farsa como descripción de la sociedad contemporánea:	1023
<i>La petite apocalypse (1993)</i>	1023
La denuncia y la integración en corto.....	1033
<i>Mad City (id., 1997)</i>	1039
13. Dos espectadores en el engranaje del poder: <i>Amén (Amen, 2002)</i>	1055
La historia del <i>Parthenon</i> (2003)	1088
A propósito de <i>Mon colonel</i> (2006).....	1089
14. Las dos caras de la Europa actual:	1099
<i>Arcadia (Le couperet, 2005)</i>	1099
<i>Edén al oeste (Eden à l'Ouest, 2009)</i>	1114
<i>El capital (Le capital, 2012)</i>	1130

4. CUARTA PARTE

CONCLUSIONES.....	1153
-------------------	------

4.1 La naturaleza del cine político de Marco Bellocchio y Costa-Gavras	1155
--	------

4.2 El espacio y el tiempo en el cine político de Marco Bellocchio y Costa-Gavras.....	1165
--	------

5. QUINTA PARTE

FILMOGRAFÍAS Y BIBLIOGRAFÍA	1189
-----------------------------------	------

5.1 Filmografías y fichas	1191
---------------------------------	------

5.1.1 Filmografía y fichas de la obra de Marco Bellocchio	1191
---	------

5.1.2 Filmografía y fichas de la obra de Costa-Gavras	1207
---	------

5.2 Bibliografía.....	1219
-----------------------	------

5.2.1 Bibliografía general	1219
----------------------------------	------

5.2.2 Bibliografía sobre Marco Bellocchio	1221
---	------

5.2.3 Bibliografía sobre Costa-Gavras	1227
---	------

5.2.4 Índice de nombres citados	1237
---------------------------------------	------

5.2.5 Índice de películas citadas	1243
---	------

5.2.6 Índice de obras literarias citadas.....	1250
---	------

COSTA-GAVRAS

“En una película no se hacen discursos políticos, ni universitarios, sino espectáculo, pero un espectáculo interesante que dice algo de la vida, de los hombres, de la gente”¹.

¹ Declaraciones de Costa-Gavras a la prensa durante la rueda de prensa de presentación en la Mostra de Valencia de 2009 de *Edén al oeste*. 19 de octubre de 2009.

1. COSTA-GAVRAS.

DATOS BIOGRÁFICOS Y COMIENZOS

Costa-Gavras nació el 13 de febrero en Loutra-Ireas, pueblo en la región de Arcadia², en el Peloponeso (Grecia). Siempre ha habido cierta controversia a la hora de establecer la escritura de su nombre –en España, y en algunos otros países, es habitual encontrarlo citado como Constantin Costa-Gavras, e incluso la *Enciclopedia Británica* le cita como Henri Constantin Costa-Gavras³–. Su nombre completo es Constantinos Gavras, resumido en Costas Gavras (que del griego también puede traducirse como Konstantinos o Kostas).

“Un nombre es lo que eres y lo que quieres ser. A pesar de esto, uno generalmente no escoge su propio nombre. (...) Nací Constantinos Gavras. Soy hijo de Grecia, pero también un orgulloso ciudadano de Francia. Como los griegos que llegaron a América y anglicanizaron sus nombres, yo quería que mi nombre sonara como un nombre francés. Pero no me gustaba Constantin, la traducción francesa de mi nombre, porque el rey griego era Constantin y pensaba que eran una familia ridícula. Decidí que nunca sería Constantin. Sería Costas. Es un nombre de pila más familiar. A veces encuentras Costas y Constantinos traducidos al inglés con K, pero es el mismo nombre.

² Curiosamente *Arcadia* es el título castellano de uno de sus films, cuyo título original es *Le couperet* [El hacha].

³ CROWDUS, G., y GEORGAKAS, D., “Filming the Story of a Spy for God: An Interview with Costa-Gavras”, *Cineaste*, primavera 2003, vol. XXVIII, nº 2, p. 19.

En mi primera película, Los raíles del crimen, escribí mi nombre para la gente que estaba preparando los créditos, pero mi escritura es muy mala y la segunda s en Costas era muy pequeña. Cuando proyectamos la película por primera vez, había un guión en mi nombre así que se leía 'Costa-Gavras'. Le dije al productor que tendríamos probablemente que cambiar los créditos, pero dijo que era muy caro. Todos nos reímos –Simone Signoret e Yves Montand estaban allí– así que dije 'Dejadlo'.

Después, en 1968, fui uno de los miembros fundadores de la asociación de directores de cine franceses, y llamaron a mi secretaria y le preguntaron, 'Costa-Gavras', ¿cual es su nombre de pila? Ella dijo, 'Constantin', que es lo que dice en mi pasaporte. Así que Costa-Gavras ha llegado a ser lo que en Francia se llama 'nombre artístico'⁴.

Costa-Gavras se afincó muy pronto en Francia, con apenas veinte años, en 1953. Su situación en Grecia era precaria, ya que la filiación política de su padre, le impedía acceder a la universidad sin poseer un certificado de buena conducta. Su padre⁵, Panyotis Gavras, funcionario del ministerio de economía, había luchado en la Guerra del Asia Menor en 1922⁶, y posteriormente participó en la resistencia griega contra los nazis dentro del Frente de Liberación Nacional, lo que le valió ser considerado comunista en la posguerra, aunque su ideología era de un izquierdismo moderado y antimonárquico. Su madre era una ferviente cristiana ortodoxa.

“Recibí una educación religiosa ortodoxa. Cuando era niño, teníamos unas sesiones interminables. Yo no entendía porque uno de mis compañeros salía siempre de clase. Cuando nos hicimos amigos, me explicó que era judío. Nos decían que los judíos habían matado al hijo de Dios. Mi madre era muy creyente. Cuando tuve dieciséis o diecisiete años, empecé a discutir con ella de estos temas. Le expliqué que Jesús era

⁴ Costa-Gavras a Gary Crowdus y Dan Georgakas, en CROWDUS, G., y GEORGAKAS, D. (2003), *op. cit.*, p. 19.

⁵ Pese a que algunas fuentes [RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A., *Il cinema de Costa-Gavras. Processo alla Storia*, Edizioni Aida, Firenze, 2002, p.12] le atribuyen a su padre un origen ruso, el propio Gavras lo desmiente en RIAMBAU, E., *De traidores y héroes. El cine de Costa-Gavras*, Semana Internacional de Cine de Valladolid y Festival Internacional de Cine de Guadalajara, Guadalajara, 2007, p. 207.

⁶ Derivación bélica de la Primera Guerra Mundial que enfrentó a Grecia y Turquía por los históricos territorios de Bizancio desgajados del colapsado imperio Otomano, y que se saldó con una traumática derrota para Grecia.

judío. Esto fue un golpe para ella, nadie se lo había dicho nunca. Desde entonces empezó a decir: ‘Creo en Dios, no en los curas’⁷.

El Frente de Liberación Nacional (EAM) fue una organización antinazi fundada en 1941 que, aunque controlada por el Partido Comunista Griego, agrupaba toda clase de tipologías políticas, básicamente antimonárquicas, pero que incluía también militares, miembros de la iglesia, profesionales liberales, sindicatos, y que contaba con un apoyo masivo de la población. La oposición entre los diversos grupos de resistencia polarizó la situación hasta el punto de generar una guerra civil que provocó más de cien mil muertos y desplazados, y que desde el punto de vista político, apartó a los comunistas y a la izquierda en general del juego político, con la colaboración activa de la política exterior norteamericana. Muchos antiguos resistentes cercanos al comunismo –que era la oposición real al gobierno– fueron represaliados y metidos en prisión, entre ellos el padre de Costa-Gavras. El escenario político griego, en dónde no hubo por tanto representación de una izquierda real, se debatió entre la derecha, “Convocatoria Helénica”, y el centro, hasta la llegada al poder de Karamanlís en 1955, centrista al frente de un nuevo partido Unión Radical Nacional (ERE). En ese periodo se eliminaron algunas de las medidas represivas como la que afectaba a la familia Gavras.

Para entonces, Gavras ya está en París, tras debatirse entre emigrar a Australia y sobre todo a los Estados Unidos, dónde tiene familia, pero también complicaciones para conseguir el visado por el pasado político de su padre –Estados Unidos se halla en plena “caza de brujas”–. En Francia, el acceso a los estudios era más sencillo. “*Descubrí en Francia lo que significa estar en un país libre, dónde es posible tener libros y periódicos comunistas o monárquicos en la misma casa*”⁸. Gavras comenzó a estudiar un curso de literatura comparada en la Sorbona que abandonó dos años después. Su primera ambición era ser escritor: “*Quería huir de Grecia y ser escritor. Descubrí en Atenas a Romain Rolland, Victor Hugo. Pero no a Emile Zola. Había leído algo de Steinbeck, pero la película Las uvas de la ira [The Grapes of Wrath, John Ford, 1940] no se podía ver. (...) Empecé a escribir mis impresiones sobre Dios y la religión (...)*”⁹.

⁷ Costa-Gavras a Yves Alion, en ALION, Y., “Entretien avec Costa-Gavras”, en COSTA-GAVRAS y GRUMBERG, J.C., “Amen. Un film de Costa-Gavras”, *L’Avant-scène cinéma*, noviembre 2005, n° 546, p. 5.

⁸ Costa-Gavras citado en RAMNATH, N. “Mumbai Film Festival Interview Costa-Gavras”, *Livemint.com*, 17 de octubre de 2013.
<http://www.livemint.com/Leisure/5T2lpmFVwyEhYlC3YnmmHN/Mumbai-Film-Festival-Interview--CostaGavras.html> Consultado el 17 de octubre de 2013.

⁹ (Anónimo), “Entrevista Costa-Gavras”, *Le Cinéma Français*, Unifrance Film, n° 453, 1972, p. 2941. Referencia bibliográfica extraña, que forma parte del legado de José Luis Borau a la Filmoteca Española.

Costa-Gavras reside en la Cité Universitaire y aprende francés a partir de la lectura y de su asidua asistencia al cine y al teatro. “*En la ciudad universitaria vivía en el pabellón griego, pero me di cuenta, de que si me quedaba allí, no hablaría más que griego. Entonces solicité el traslado al pabellón francés*”¹⁰.

Su interés por el cine aumenta exponencialmente en ese periodo. De pequeño, en Grecia, le gustaban los *westerns* con Randolph Scott, los films de aventuras de Errol Flynn, o las comedias con Charlot¹¹. Su primer recuerdo cinematográfico es el del film *Sabú Toomai, él de los elefantes*¹². “*Era muy pequeño. Un cine de verano en Atenas. Veía las aventuras de Sabú, subido en un árbol. Y también conservo en mi memoria desfiles militares... No recuerdo si se trataba de documentales o de películas*”¹³. Un dato llamativo, este último, a tenor de los contenidos posteriores de sus obras, especialmente de *Z*. Esta aproximación al mundo del cine comienza a cambiar cuando se convierte en un asiduo de la Cinemateca Francesa, cercana a su facultad. En esa época llega a ver hasta dos o tres películas al día¹⁴.

El punto de inflexión es situado por el propio Costa-Gavras a partir del visionado de *Avaricia* (*Greed*, 1923), de Erich von Stroheim: “*Era un film sin final feliz, y eso me sorprendió, porque jamás había visto algo parecido. Se trataba de una retrospectiva dedicada a Von Stroheim y había algunas copias que estaban subtituladas en idiomas que yo no comprendía, pero tanto me daba, porque lo que me interesaba eran las imágenes. A partir de entonces adquirí la conciencia de que las películas las hacía un señor al que llamaban director y también había un escritor al que llamaban guionista (...). En aquella época, en la Sorbona se impartían cursos de lo que llamaban filmología. Asistí a algunos pero no entendía nada*”¹⁵.

A partir de este descubrimiento Gavras se interesa especialmente por el cine clásico francés (Renoir), o el cine soviético —que estaba prohibido en Grecia—, así como por referentes del cine americano social que el cineasta cita comúnmente como sus influencias: *Las uvas de la ira*, *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, Elia Kazan,

¹⁰ Costa-Gavras a Esteve Riambau en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 247.

¹¹ En su monografía, Michalczyk cita concretamente *Gentleman Jim* (*id.*, 1942) u *Objetivo Birmania* (*Objective Burma*, 1945), ambas de Raoul Walsh —curiosamente un maestro del ritmo, como Gavras—, entre otras. MICHALCZYK, J.J., *Costa-Gavras: The Political Fiction Film*, Associated University Presses, Inc., Cranbury, 1984, p. 30.

¹² *Elephant Boy*, Robert J. Flaherty y Zoltan Korda, 1937.

¹³ (Anónimo), “Entrevista Costa-Gavras”, *Le Cinéma Français*, Unifrance Film, nº 453, 1972, p. 2941.

¹⁴ MICHALCZYK, J. (1984), *op. cit.*, p. 31.

¹⁵ Costa-Gavras a Esteve Riambau en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 209.

1954)¹⁶, junto con *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) y otros títulos del neorrealismo italiano. Costa-Gavras compaginó sus estudios y su ocio cultural con el desempeño de pequeños trabajos que le proporcionan sus primeros sueldos: lavar coches o recoger papel.

En esos años, el autor también conforma evolutivamente su pensamiento político, siempre en la órbita de la izquierda, avivado por el ambiente universitario en el que vive. Inicialmente sus simpatías están cercanas al comunismo hasta que la revolución húngara del 56, como él mismo explica, le hace alejarse de ese planteamiento. “*Cuando era jovencísimo en Grecia, el Partido Comunista estaba fuera de la ley, sus dirigentes eran arrestados. Instintivamente alimenté una cierta simpatía hacia su lucha (lo que está prohibido atraer), también a causa de la experiencia política de mi padre. Pero una vez que llegué a Francia, me alejé casi súbitamente del Partido Comunista, después de los acontecimientos de Hungría*”¹⁷.

Con posterioridad, Gavras no ha pertenecido a ningún partido político, haciendo gala de un progresismo genérico e independiente, cercano críticamente al Partido Socialista Francés. “*En Francia siempre he votado socialista, porque Mitterrand me parecía la persona más adecuada. Lo voté desde el principio, porque en el Partido Comunista estaba Georges Marchais y mantenía una posición prosoviética. Mi principio, insisto, es no vincularme a un partido, ni como militante ni como simple compañero de viaje, porque un partido tiene su lógica y no siempre se puede seguir esa lógica sin caer en contradicciones o sin perder tu libertad*”¹⁸.

En mayo del 68, según él mismo cuenta, como “*era un poco más viejo que los estudiantes contestatarios, me limité a observar de cerca. (...) Yo no creía en la revolución que proponían, no creía para nada que la sociedad francesa pudiese hacer una revolución tan radical; era imposible, la sociedad francesa estaba anclada a un espíritu muy liberal, muy burgués y al mismo tiempo muy libre. Estaba a favor de la libertad, pero no de la revolución*”¹⁹.

En los años ochenta, el socialista Mitterrand se convierte en presidente. Gavras había apoyado explícitamente su campaña firmando un manifiesto junto a otros

¹⁶ La influencia de este film de Kazan se deja sentir claramente en dos films del autor. En *Z*, las imágenes del diputado enfrentado a la turba emulan formalmente el desenlace, y en *La confesión*, la justa traición al sistema del protagonista propone una temática con múltiples contactos entre sí.

¹⁷ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.), (2002), *op. cit.*, p. 24.

¹⁸ Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 247.

¹⁹ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.), (2002), *op. cit.*, p. 27.

cincuenta cineastas franceses²⁰, cómo luego hará en 2002 con respecto a la candidatura de Lionel Jospin. Al acceder al ejecutivo, Mitterrand nombró a Jack Lang (amigo del cineasta) ministro de Cultura, y este recomendó a Gavras para ocupar el cargo de presidente de la Cinémathèque Française. Costa-Gavras terminó aceptando la propuesta, pese a negarse inicialmente, tras la insistencia del presidente, que le garantizó libertad de acción y un presupuesto importante, y desempeñó el cargo entre 1982 y 1987. En 2007, Costa-Gavras volvió a ser nombrado en el mismo puesto en sustitución de Claude Berri. Gavras asumía así, de nuevo, la presidencia de la Cinémathèque, la institución que le había abierto de joven, casi adolescente, las puertas a su evolución como cineasta a su llegada a París, algo que como él dice, “*es una de las casualidades irónicas o simpáticas de la vida*”²¹.

Precisamente, retornando a los años cincuenta, esa evolución como cineasta –de cinéfilo a estudiante de cine y posteriormente a profesional– se inició con su ingreso en el IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) en noviembre de 1954, paralelo al abandono paulatino de su carrera en la Sorbona. Pese a exigirse un título universitario, el director de la institución aceptó a Gavras tras someterle a un examen de cultura clásica griega: “*Me dijo que me examinaría de teatro griego y entonces fue cuando me di cuenta de que nadie me lo había enseñado nunca y tuve que leer, deprisa y corriendo muchas biografías y algunas obras para poder examinarme. Fue así como entré en el IDHEC y aquello fue un descubrimiento y un gran placer*”²². El programa del instituto dedicaba la mayor parte del tiempo a la teoría cinematográfica, con insignes profesores como Jean Mitry y Georges Sadoul. Gavras estudió durante cuatro años la especialidad de *production-régie* y *réalisation*. Durante el primer curso, apenas había una práctica de un minuto en 16 milímetros –sin sonido– que debía reproducir alguna escena de cine clásico²³. El profesor, poco dotado según Gavras²⁴, era el ayudante de dirección Pierre Malfillé, autor del histórico manual técnico: *L’Assistant-Réalisateur*. En 1958, Gavras –según documenta John J. Michalczyk a partir de un anuario de la IDHEC²⁵–, es ya autor de una decena de guiones para la televisión canadiense y

²⁰ Entre ellos François Truffaut, Jacques Demy, Gérard Depardieu, Michel Piccoli o Claude Chabrol. BAECQUE, A. y TOUBIANA, S., *François Truffaut*, Plot Ediciones, Madrid, 2005, p. 537.

²¹ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

²² Costa-Gavras a Esteve Riambau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 210.

²³ RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.) (2002), *op. cit.*, pp.12-13; y RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 210.

²⁴ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 210.

²⁵ IDHEC: Annuaire des Anciens Elèves (1965), p. 199, citado en MICHALZYK, J.J., (1984), *op. cit.*, p. 32.

americana. “*Me pidieron en un momento dado hacer esos guiones para la televisión canadiense. Hice una lista de cosas de la antigüedad griega sobre las que valía la pena hacer un documental, no para mí, sino para ellos. Nunca supe que es lo que hicieron. De todos modos, no me pagaron mucho*”²⁶, cuenta Gavras.

Su trabajo final de estudios fue el cortometraje prácticamente inédito *Les rates* (1958), rodado con escasísimos medios y sin actores profesionales. Gavras filmó los decorados desde fuera como si se tratase de una obra teatral: “(...) *giré los paneles del decorado, de modo que se viera que estaban hechos (...). No es nada porque en el último momento fallaron algunos actores (...)* y tuve que echar mano de varios amigos. (...) *Fue mi presentación. La acción transcurre en una especie de albergue para pobres. Junto con el de Christian de Chalonge, fue considerado como uno de los dos mejores de la promoción. (...) No me gusta que se exhiba porque en aquella época teníamos una lata de trescientos metros de película [aproximadamente 30 minutos] y había que rodar una historia con ellos. No se podían repetir las tomas y las claquetas tenían que ser muy breves*”²⁷.

En ese mismo año, 1958, cuando cuenta con veinticinco años, después de graduarse en el IDHEC, Gavras pasó a ocuparse de diversas labores de asistencia en largometrajes de importantes directores a partir de unas prácticas potenciadas por su escuela, y pese a la dificultad que le suponía el no ser francés –Gavras no accederá a la ciudadanía hasta 1969–. Su andadura cinematográfica se inició en un rodaje en España, cómo él mismo se encargó de recordar al recibir la medalla de las Bellas Artes en 2011, de manos de la ministra de cultura española, Ángeles González-Sinde, en el Instituto Cervantes de París²⁸. Se trataba de la coproducción franco-española *Robinson et le triporteur / Hola Robinson* (1960), de Jacques Pinoteau. Posteriormente, trabajó como asistente en otro film serial, *El Santo contra los gangsters (Le Saint mène la danse*, Jacques Nahum, 1960). Su primera labor importante como ayudante de dirección fue en el film protagonizado por Fernandel, *Crésus* (1960), del novelista Jean Giono –“*Guardo muy buen recuerdo de Jean Giono y del rodaje de Crésus (...). Por la mañana iba a recoger a Giono con el coche y me explicaba historias de provincia, no siempre cinematográficas pero muy interesantes*”²⁹–. Su siguiente film como ayudante fue

²⁶ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

²⁷ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 210.

²⁸ El discurso de Costa-Gavras al recibir el premio, el 12 de noviembre de 2011, puede seguirse en el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=iZPmoUO34ps> Consultado el 14 de mayo de 2013.

²⁹ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 212.

Todo el oro del mundo (*Tout l'or du monde*, 1961), del veterano René Clair. Gavras ejerció como “ayudante de guión” haciendo de enlace entre los responsables de producción y el histórico director: “*La relación era muy cercana (...). Allí aprendí muchas cosas y, muy particularmente, la influencia derivada de los cambios de la técnica en un momento de extraordinaria evolución de la misma. A pesar de ello, René Clair se mantenía fiel a su estilo*”³⁰.

En 1962, trabajó como ayudante de dirección en *Un singe en hiver*, de Henri Verneuil, con Jean-Paul Belmondo y Jean Gabin de protagonistas, y al año siguiente realizó la misma función para Jacques Demy en su segundo largometraje *La bahía de los ángeles* (*La baie des anges*, 1963)³¹. La similitud en la edad –Demy solo era dos años mayor que Gavras– propició una relación más amistosa de la que Gavras siempre cuenta el mismo recuerdo: la obsesión de Demy con obtener un film “blanco” con luz blanca, decorados blancos y vestuario blanco³², lo que atestigua la búsqueda formal que ese director sublimaría en sus siguientes títulos. Gavras también cuenta que, previamente, llegó a concebir un proyecto frustrado con Agnès Varda, mujer de Demy, sobre una familia de productores de *champagne*. Llegó a haber un guión, pero no financiación. En aquel momento, también colaboró como ayudante con Marcel Ophüls en *La estafadora* (*Peau de banane*, 1962), significativo contacto por el posterior contenido histórico-político de los documentales de este cineasta, con quien en 1976 intervendría en un documental –*Costa-Gavras Talks with Marcel Ophüls*–, de John Musilli, consistente en una conversación a dúo sobre la naturaleza del cine político.

En 1963, Costa-Gavras conoció a Michèle Ray, ex-modelo de Chanel y periodista freelance, con la que contraería matrimonio en Argelia en 1968, durante el rodaje de *Z*. Michèle Ray-Gavras, después de sus experiencias como reportera en Vietnam –dónde fue secuestrada por la guerrilla³³–, en Bolivia, tras los pasos del Che Guevara, o en Uruguay –dónde volvió a ser retenida por un grupo anarquista cuando cubría las elecciones para una radio francesa–, se convertirá con el tiempo, a partir de

³⁰ *Ibid.*, p. 212.

³¹ Según las declaraciones de Gavras [recogidas en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.) (2002), *op. cit.*, p.19], el director participa también como asistente en la ópera prima de Demy *Lola* (*id.*, 1961). Costa-Gavras lo desmiente taxativamente en las declaraciones al autor. Entrevista realizada en París, el 29 de octubre de 2013.

³² RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 213; y RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.) (2002), *op. cit.* pp. 18-19.

³³ Su filmación en Vietnam con una cámara de 16 mm. fue usada en el film colectivo militante *Loin du Vietnam* (1967), coordinado por Chris Marker, y con episodios dirigidos por Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Jean-Luc Godard y Alain Resnais.

Sección especial (1975) y sobre todo de su última etapa en los años noventa y 2000, en la productora ejecutiva de los films de su marido, y en la cabeza visible de su empresa K.G. Productions, cuyo nombre se forma de las iniciales Kostas Gavras. Costa-Gavras y Michèle Ray-Gavras tienen tres hijos, Alexandre Gavras, Julie Gavras y Romain Gavras, todos cineastas³⁴. Precisamente, en el segundo y notable film de Julie Gavras, *Tres veces veinte años* (*Trois fois vingt ans / Late Bloomers*, 2011), se narra la historia de una familia de la alta burguesía londinense³⁵ —cuyos patriarcas crepusculares son un prestigioso y galardonado arquitecto (William Hurt) y una mujer llena de actividad (Isabella Rossellini)—, en la que no es difícil reconocer los ecos autobiográficos de la propia familia Gavras.

En el mismo periodo en que conoció a su mujer, Gavras trabajó como asistente de realización con René Clément, uno de sus mentores prácticos: “*Clément era una persona amable y simpática, un gran profesional y un ‘gran técnico’: sabía dirigir muy bien a los actores, aunque tenía el defecto de explicar demasiado las cosas. (...) Estaba interesado sobre todo en el polar, en crear un clima de suspense y en todo lo que era el décor*”³⁶. Su primer trabajo en su equipo fue *El día y la hora* (*Le jour et l’heure*, 1962), protagonizado por Simone Signoret, que simpatizó con Gavras, presentándole a su pareja, Yves Montand —“*Le voy a presentar a otro inmigrante como usted, me presento así*”³⁷, recuerda Gavras—, e introduciéndole en su círculo artístico-intelectual de izquierdas (formado también por Jorge Semprún, y los cineastas Chris Marker y Alain Resnais, o los escritores y filósofos Michel Foucault, André Glucksmann, Bernard-Henri Lévy o Régis Debray).

Estos hechos supondrán un importante punto de inflexión en la carrera de Costa-Gavras, además de impulsarle en el paso a la dirección. No obstante, el primer contacto con ese grupo ya había tenido lugar en 1959, a partir de su asistencia en el film de Yves

³⁴ Alexandre Gavras es productor y director de cortometrajes, habiendo sido en 2014 nominado a un Oscar en esa categoría, Julie Gavras es directora de dos largometrajes, y Romain Gavras ha dirigido una película y es un popular y cotizado realizador de videoclips.

³⁵ “*Cuenta Julie Gavras que durante el rodaje de su película Tres veces 20 años, su protagonista, Isabella Rossellini le preguntó por qué la había ambientado en Londres. ‘Le dije que la estructura de la familia de ficción era similar a la mía, así que rodar en Inglaterra me hacía sentir más libre. A lo que ella contestó: ‘Oh, sí, nuestros padres’. Su afirmación espontánea me hizo pensar, esta mujer tiene 58 años y todavía siente el peso de sus padres. Dios mío, esto va a durar toda mi vida’*”. DONAT, B., “Dinastías del teatro español: padres e hijos se cruzan en los escenarios” 22/01/14; en Valenciaplaza.com. <http://www.valenciaplaza.com/ver/116242/dinastias-del-teatro-esp%C3%B1ol-padres-e-hijos-se-cruzan-en-los-escenarios.html> Consultado el 10/02/14

³⁶ RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.) (2002), *op. cit.*, pp. 18-19.

³⁷ Costa-Gavras en la entrevista televisiva “La traversee du miroir”, emitida el 1 de febrero de 2009, en France 5.

Allégret (primer marido de Signoret), *L'ambitieuse* (1959), rodado en Tahití, según aclara el director³⁸. Sus últimos trabajos como ayudante de dirección –de nuevo para Clément en *Los felinos* (*Les félins*, 1964) y con Jean Becker en *Un tal La Rocca* (*Un nommé La Rocca*, 1961) y *A escape libre* (*Échappement libre*, 1964), esta última con Belmondo y Jean Seberg–, prefiguran claramente el género y la estética de su ópera prima, integrada totalmente en el *polar* –el *noir* francés–, y con un elenco de estrellas a priori inalcanzable para un debutante.

Tras una carrera que abarca cincuenta años, Costa-Gavras continúa en activo a los ochenta años, compaginando sus proyectos personales con los de la productora K.G. y con su actividad como presidente de la Cinémathèque. A su amplio y relevante palmarés, que incluye dos Oscar de Hollywood –película extranjera por *Z* y guión adaptado por *Desaparecido*–, así como los máximos premios de Cannes –Premio del Jurado por *Z*, premio como director por *Sección especial* y Palma de Oro por *Desaparecido*–, y el Oso de oro de Berlín por *La caja de música*, han de añadirse los numerosos galardones honoríficos obtenidos en los últimos años. El itinerante Festival Internacional de Derechos Humanos premió a Gavras en su edición de Nueva York de 1995, quién también recibió el premio Berlinale Camera del Festival de Berlín en 2003. La lista de los Festivales que han homenajeado al director es amplia: La Habana y Flaiano (2003), Copenhague (2005), Zurich (2008), Busan (2009), Moscú, Estambul, Los Ángeles y Bombay (2013). Costa-Gavras ha recibido el premio Magritte por su trayectoria, de la Academia de cine belga, la Medalla de las Bellas Artes de España, y ha sido investido Doctor Honoris Causa por la Universidad de La Habana, la de Tesalónica (la ciudad en la que implícitamente se ambienta *Z*), y por la Université Libre de Bruxelles. En 2013 ha sido condecorado con la Legión de Honor francesa en un acto en el que se premió paralelamente a Leslie Caron, Shirley McLaine, Frédéric Mitterrand y Alexandra Stewart. Recientemente, Gavras ha desvelado su faceta artística como fotógrafo, exponiendo su colección privada en galerías de París y Lille. Un trabajo que recoge instantáneas de su entorno cinematográfico y artístico, pero también de sus múltiples viajes por el mundo, o de su vida familiar. El cineasta, desde el cargo institucional que ocupa, es así mismo un combativo defensor de la excepción cultural francesa y de la protección de la cultura europea. Como activo representante de diversas agrupaciones de artistas y cineastas, se manifiesta regularmente en este sentido, como

³⁸ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 213.

atestigua su presencia como portavoz en la delegación de cineastas europeos que acudió a las instituciones europeas en 2013, o en el Foro de Chaillot, celebrado en abril de 2014, con la presencia del presidente François Hollande.



2. PRIMEROS PASOS EN FIRME.

Los raíles del crimen (Compartiment tueurs, 1965)

Compartiment tueurs [traducible como “Compartimento mortífero”] es, como se anticipaba en el capítulo anterior, un *polar* francés en toda regla, planteado, especialmente en el primer tercio, como un *whodunit* [“¿quién lo hizo?”] al más puro estilo de Agatha Christie (incluso a bordo de un tren), que deriva posteriormente hacia una fórmula policiaca más cercana a las peripecias del comisario Maigret de George Simenon, y a la estética –si bien más elegante y envolvente (en lo que quizá influyen sus años junto a Demy)– de los films con Jean Gabin encarnado al célebre comisario.

Gavras había leído la novela de Sébastien Japrisot, joven novelista, guionista y director de una exigua filmografía, y había visto posibilidades en la trama, que aún no funcionando a nivel dramático –según Gavras³⁹–, podía convertirse en un buen guión, que finalmente escribió. Durante el rodaje del último film de Clément en que colaboró, el guión cayó en manos, con el objetivo de que lo encuadernara, de una secretaria que trabajaba para Julien Derode, director de los estudios de Billancourt, y a quien le pasó el libreto. El productor Derode le escribió y se interesó en el proyecto a condición de

³⁹ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.) (2002), *op. cit.*, p. 26.

poder encontrar un buen reparto. Costa-Gavras propuso a Jacques Perrin y a Catherine Allegret, hija de Simone Signoret, quien a su vez pidió un rol para ella misma. Según Gavras: “*El resto vino de por sí, de modo imprevisible y milagroso. Montand preguntó que si había un pequeño papel también para él, y después se corrió la voz y todos me pidieron participar. Así ocurrió con Françoise Arnoul, Daniel Gélin, Marcel Bozzuffi, Georges Géret, Charles Denner, Marie Laforêt, Claude Mann (...). Fue una película de amistad*”⁴⁰. Según cuenta Jorge Semprún en su libro de memorias sobre su amigo Yves Montand⁴¹, en los primeros años sesenta, Costa-Gavras se había convertido en un asiduo de las reuniones culturales en torno a la pareja Montand-Signoret en su casa de Atheuil, en la Baja Normandía. Allí fue dónde redactó y corrigió el guión de *Compartiment tueurs*, y dónde finalmente lo leyó, con la reacción participativa de los asiduos, muchos de los cuales terminaron participando en la película, que se estrenó en Francia el 17 de noviembre de 1965.

La sinopsis plantea la una trama de suspense convencional, pero bastante alambicada. Los viajeros coincidentes en el mismo compartimento de tren proveniente de Marsella, resultan automáticamente sospechosos, cuando se halla el cadáver de una mujer estrangulada, una vez llegado el tren a París. La policía tendrá entonces que localizar a los pasajeros, desperdigados por la ciudad, mientras estos van siendo, a su vez, sucesivamente asesinados.

La película mantiene una coralidad casi permanente, que ocasionalmente deviene en un divertido caos costumbrista, con múltiples personaje en el plano. Una situación manejada con sorprendente soltura por un director principiante, salvo en ocasionales insertos –para salvar un plano largo– que denotan cierta brusquedad. No obstante, pese a la coralidad, el espectador se identifica intermitentemente con dos personajes que dominan la acción en la que están presentes respectivamente: el adolescente pícaro encarnado por Jacques Perrin (trasunto del Antoine Doinel *truffautiano*), que aporta la mirada del civil normal, envuelto en una trama criminal que le es ajena –él descubre el cadáver–; y el inspector Grazzi, al que Yves Montand aporta un rictus de serena personalidad lacónica no exenta de ironía (marca de la casa en definitiva), y cuyo origen marsellés corresponde con el del propio actor, amigo de Costa-Gavras.

⁴⁰ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.) (2002), *op. cit.*, p. 26.

⁴¹ SEMPRÚN, J., *Montand, la vida continúa*, Planeta, Barcelona, 1983, p. 98.

Montand revela con emoción lo que este papel significó para él: “(...) *data mi verdadera vocación, mi auténtica y absoluta entrega al cine. Hasta entonces, para mí lo esencial seguía siendo el ‘one man show’ en el escenario (...). El cine lo hacía como un aficionado. Y bruscamente, con Costa-Gavras, ocurrió algo. Resultó más que un director, un compañero que había descubierto mi verdadera personalidad*”⁴². Semprún, amigo común de ambos, incide en esta idea hablando del personaje que interpreta Montand: “(...) *simboliza el pasado de dónde viene, el universo del que se aleja. El inspector Grazzi es, en suma, la última máscara de carnaval: en los sucesivos, su propio rostro de hombre maduro, sus propias arrugas y su propia sonrisa tierna o forzada serán su máscara (...)*”⁴³. Gavras cuenta que tuvo que convencer a Montand para que accediese a cambiar su registro, la primera transformación de una estrella habituada a roles ligeros, dentro de la filmografía del director: “*A mi me gusta mucho proponer a los actores hacer cosas que no han hecho antes. Pienso que siempre procura una gran satisfacción para ellos y para mí. Con Montand, cuando hicimos la primera película, le pedí que interpretase a un policía. Él me dijo: ‘Yo, Montand, hacer de policía... es un error’. Yo le dije: ‘Sí, vas a hacer de policía con acento del sur’. Eso le sirvió de máscara y de golpe se sintió encantado de interpretar a un policía, porque ya no era el Montand del escenario, el showman, el cantante. Era, de repente, un tipo cualquiera del sur*”⁴⁴.

El tercer personaje al que más atención presta la trama es el de la actriz madura en horas bajas, que ha de conformarse con un billete de segunda clase, interpretada por la gran Simone Signoret con su habitual fuerza torrencial. El propio Gavras revela haber conocido personajes así en su etapa previa: actrices frustradas o venidas a menos, echadas a perder por el alcohol⁴⁵. Su historia es relatada en *flash-back*. La mitad contada por una carta leída por otro personaje, y el resto narrado por ella misma en *off*, un recurso de guión bastante complejo, dada la aparente convencionalidad de la trama, y que anticipa la estructuras de posteriores films de Gavras.

El adolescente Daniel (Jacques Perrin), polizón en el tren, resulta ser casi un falso culpable *hitchcockiano* convertido en héroe a su pesar, tras descubrir, primero el cadáver, y luego a los asesinos, todo por azar, mientras seduce también sin

⁴² Yves Montand en RÉDMOND, A., *Yves Montand*, Éditions Henri Veyrier, Paris, 1977, p. 95.

⁴³ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, pp. 102-103.

⁴⁴ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁴⁵ Costa-Gavras a François Guérif y Stéphane Lévy-Klein, en GUÉRIF, F. y LÉVY-KLEIN, S., *Les Cahiers de la Cinémathèque*, primavera-verano 1978, n° 25, p.79.

proponérselo, a la pizpireta e ingenua Bambi Bombat (Catherine Allégret, la hija de Signoret y el director Yves Allégret), viajera también del tren. Entre los pasajeros, está además el grasiento René Cabourg (Michel Piccoli), carne de presidio y primer sospechoso, prontamente asesinado en un baño público –en una escena rodada con notable precisión expresionista– y otro testigo menos definido, asesinado a tiros junto a su coche. No obstante, la trama se complica, llegando en ocasiones a resultar *chandlerianamente* indescifrable para todos, lo que incluye a la policía y al espectador. Gavras plantea ya la identificación a partir del punto de vista de los dos protagonistas, – como en *Z*, primero el implicado Jacques Perrin, y luego el investigador Yves Montand–, e introduce numerosos personajes secundarios e incluso episódicos: un amante de la muerta, chulo filósofo (Charles Denner), el veterinario amante de Simone Signoret, cuyo sueño es montar un laboratorio en África para cruzar especies (Jean-Louis Trintignant), el diletante ayudante del inspector (Claude Mann), el comisario jefe, rudo y cuadriculado (Pierre Mondy), la hermana de la primera fallecida (Bernadette Lafont), el hermano de Simone Signoret (Claude Dauphin) y un largo etcétera que incluye cameos sin frase para Daniel Gélin y Françoise Arnoul como veterinarios.

Para su primer film el director abre varios frentes estilísticos. Por un lado, la ironía negra y el aire *pop* invaden la narración articulando el conjunto como una gran broma de serie B *noir*, como si se tratase de una de las películas de Lemmy Caution, (pasada claro está por el filtro de Godard, pero sin exagerar), corolada por el improbable y enrevesado desenlace, en dónde como mandan los cánones de las estructuras policiacas a lo Agatha Christie, el asesino es siempre el personaje más improbable. El hecho de que el criminal fuese un miembro del cuerpo de policía desató las iras del departamento responsable de dar los permisos de rodaje en París, y reclamó la mediación del propio Montand, amigo de una autoridad de la prefectura de policía. La solución fue convertir al criminal en un simple becario de la comisaría. Así mismo, la compañía de ferrocarriles también puso problemas por motivos parecidos, y hubo que rodar en decorados contruidos en el estudio⁴⁶.

Por otro lado, como segunda característica de la apuesta formal, la estilización frecuente de la puesta en escena, con el brillante uso del *scope* y el blanco y negro, los notables movimientos de cámara y encuadres especulares, aportan una clase distintiva al

⁴⁶ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 216.

producto, a lo que se suma el lujoso reparto de primeras estrellas del cine francés, muchos de los cuales repetirán habitualmente con el director.

FIGURA 1:



El film combina el barroquismo visual propio del cine negro y con un aire típico de la *nueva ola*.

Dentro de su artificiosa articulación narrativa, la película deja entrever puntualmente una frescura propia de la *nouvelle vague* (especialmente en la relación entre los dos jóvenes), que adquiere también rasgos de otras almas cercanas a la vanguardia francesa como Demy o Alain Resnais, especialmente en este caso, en el *flashback* relativo al personaje de la actriz en decadencia, que conecta con un sentido de contar etéreamente emocional, pero literario al mismo tiempo; pero también con los

efectos de montaje, por ejemplo, que combinan el combate de boxeo filmado según los cánones estéticos del cine negro clásico, con las fantasías eróticas del personaje encarnado por Michel Piccoli.

Este apunte cierto e indiscutible sobre el aire de la *nueva ola*, que quizá simplemente flotaba en el ambiente, se produce al margen del consciente distanciamiento de Gavras con un movimiento, en el que por cuestión generacional⁴⁷, podía claramente haberse encuadrado. “*Mi doble condición de griego y francés me alejó del tipo de películas que hacía la nueva ola (...). Ellos venían de una cultura muy francesa, una cultura específicamente parisina*”⁴⁸. “*No entré en el ‘clan’ (tener la etiqueta de la nouvelle vague era como poseer un pasaporte). Resultado: Cahiers du Cinéma destrozó con saña mi primer film: ‘despreciable’, escribieron exactamente. Acababa de entrar en la lista negra*”⁴⁹.

Costa-Gavras desarrolló una relación bastante antagónica –desde el mismo origen profesional hasta el sentir crítico, no necesariamente personal, en todo caso–, con la *nouvelle vague* y con su órgano oficioso, la mítica revista *Cahiers du Cinéma*, de la que fue la bestia negra durante muchos años. En el primer sentido, Gavras –pese a las vicisitudes casi accidentales de su acceso a la profesión– representaba el ascenso tradicional por mérito técnico dentro del escalafón (escuela, ayudantía técnica y finalmente máxima responsabilidad en la dirección), lo que podía implicar un cierto prejuicio de academicismo por parte de la crítica “airada”, frente a la novedosa fórmula de coptación desde el mundo de la crítica y de la intelectualidad cinéfila, que representaban los jóvenes *cahieristas*. Del mismo modo, sus reacciones –desde el principio y hasta el final de su era dorada– fueron muy hostiles con el cine de Costa-Gavras: “*Eran muy cerrados, casi como una secta. Un día, Gilles Grangier*⁵⁰ *me preguntó: ‘Dime, Costa, ¿por qué nos detestan?’.* Él hacía films populares y las críticas no es que fueran negativas: eran insultantes, y él no lo entendía. Michel Audiard⁵¹ *siempre hacía bromas con eso y decía que había que comprar Cahiers du Cinéma para*

⁴⁷ Jacques Rivette nace en 1928; Jean-Luc Godard y Claude Chabrol en 1930; François Truffaut en 1932 y Eric Rohmer, el mayor de todos, en 1920. Costa-Gavras nace en 1933.

⁴⁸ Costa-Gavras citado en RAMNATH, N. “Mumbai Film Festival Interview Costa-Gavras”, *Livemint.com*, 17 de octubre de 2013.
<http://www.livemint.com/Leisure/5T2lpmFVwyEhylC3YnmmHN/Mumbai-Film-Festival-Interview--CostaGavras.html> Consultada el 17 de octubre de 2013.

⁴⁹ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A., (Ed.) (2002), *op. cit.*, p. 19

⁵⁰ Director artesano nacido en 1911 con más de sesenta films como director.

⁵¹ Director y, sobre todo, guionista nacido en 1920, escritor de algunos films de Maigret, entre otros, y padre del exitoso cineasta actual Jacques Audiard.

que te trataran bien”⁵². No obstante, esto no impidió que, paradójicamente, Costa-Gavras colaborase materialmente al sostenimiento económico de la revista desde los años setenta⁵³.

Los raíles del crimen o la búsqueda de las huellas políticas:

Frente al planteamiento de Esteve Riambau que define el film como una “narración de intriga con implicaciones políticas”⁵⁴, parece un poco prematuro considerar esta ópera prima como un “film político” o con “implicaciones políticas”. Más bien podemos tomar en cuenta la aseveración de René Prédal cuando habla – también en relación a *Sobra un hombre*– de que ambos films “escapan en efecto del ‘sistema Costa-Gavras’. La primera porque es totalmente ajena a la política como a los ‘derechos del hombre’. La segunda porque está realizada sin esa eficacia estilística en la que se halla su imagen de marca”⁵⁵.

La única referencia clara a la política en ese sentido, es la presencia de *El capital* de Karl Marx entre el equipaje de Jacques Perrin, una mera anécdota que sitúa socialmente al personaje, sin ahondar en el hecho. Bien es cierto, que al modo de Fritz Lang, Gavras describe un ambiente parisino pútrido y alejado de cualquier glamour – más allá del criminal, derivado de la atmósfera de relato *noir*– poblado de personajes horribles, decadentes, asesinos y corruptos, y ahondando en sus rincones menos recomendables (baños públicos, vestíbulos de estación, pensiones sórdidas, huecos de ascensor, laboratorios y comisarias). Siguiendo la pista *langiana* que Gavras aprecia y reconoce – “El trasfondo social de Lang (...) tiene una profundidad mucho mayor [que en Hitchcock] quizá porque procedía de Europa [continental]”⁵⁶–, *Compartment tueurs* retrotrae a esos ambientes urbanos de los *doctores Mabuse*, habitados por seres

⁵² RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 213.

⁵³ “Una vez, creo que en 1970, vinieron a mi. Los Cahiers necesitaban dinero y hacían una colecta. A pesar de todo lo que habían escrito de mí desembolsé un poco de dinero y adquirí unas acciones. Paradójicamente soy todavía hoy accionista de Cahiers: las únicas acciones que he tenido en mi vida. Siempre he defendido que era una revista necesaria, un instrumento útil e indispensable para promover las nuevas ideas que surgían en el panorama cinematográfico internacional. La única crítica digamos aceptable que he tenido en los Cahiers ha sido para mi última película Amén. Por como he afrontado el guión del film, casi estoy hasta conmovido...”. Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A., (Ed.) (2002), *op. cit.*, pp. 19-20.

⁵⁴ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 40.

⁵⁵ PREDAL, R., “Le système Costa-Gavras”, en PREDAL, R. (Ed.), *Le cinema de Costa-Gavras. Dossier CinémaAction*, Les Editions du Cerf, Paris, 1985, p. 6.

⁵⁶ Costa-Gavras a Esteve Riambau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 217.

oscuros y primarios, como el ogro encarnado por Michel Piccoli, y diabólicamente maquiavélicos, cómo el médico encarnado por Jean-Louis Trintignant, cuyos siniestros experimentos realizados en Sudáfrica también puede recordar sutilmente la situación política del *apartheid*, como apunta Riambau⁵⁷.

En ese sentido si que se respira una cierta intención de caracterizar a una sociedad, pero muy alejada todavía de la insistencia política de la obra cardinal de Costa-Gavras, puesto que aquí la trama policiaca devora esa reflexión, condimentada con una artificiosidad notable en la rocambolesca sucesión de acontecimientos y los giros de expectativa. Parece claro que, si su filmografía no hubiese tomado otros derroteros posteriormente, su adscripción directa al “cine político” no habría devenido en tópico característico de su obra en base a este título; al margen de que, a la luz de su trayectoria posterior, se busquen esas raíces políticas. Pese a que *Los raíles del crimen* pueda verse como una “*feroz visión de la policía francesa, en la cual puede introducirse cualquier criminal loco*”⁵⁸, y sin menospreciar la, por otro lado conseguida, voluntad del autor de “*hacer algo muy distinto a los policiacos en serie*”⁵⁹, el sentido del desenlace parece responder más bien a la voluntad de buscar un asesino improbable para sorprender completamente al espectador, que a la intención de elevar una crítica política a la institución policial. Un cuerpo que además está guiado en el film por un tipo tan cínicamente encantador como Montand, carisma que Gavras aprovechará sabiamente en sus siguientes films para matizar sus personajes, especialmente en *Estado de sitio* (*État de siège*, 1972). No obstante, *Los raíles del crimen* es un film sólido con un sostenido pulso narrativo y un ritmo vertiginoso⁶⁰. Dos características que devendrán cualidades primordiales, no siempre bien ponderadas, del cine de Costa-Gavras.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 217.

⁵⁸ GUÉRIF, F. y LÉVY-KLEIN, S. (1978), *op. cit.*, p. 79.

⁵⁹ Costa-Gavras a Andrée Tournès en *Jeune Cinéma*, abril de 1969, nº 38, p. 25; citado en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 41.

⁶⁰ “*El ritmo conseguido a través de la técnica en Los raíles del crimen es comparado por algunos críticos con un tren expreso que lleva al espectador velozmente sin que este se dé cuenta cómo o por qué*”. MICHALZCYK, J.J. (1984), *op. cit.*, p. 56.

Sobra un hombre (Un homme de trop, 1967).

Tras el importante éxito comercial de *Los raíles del crimen*, la posición de Costa-Gavras se hizo más sólida, hasta el punto de contar con Harry Saltzman, el responsable de la serie de James Bond, como productor de su siguiente film. Saltzman disuadió a Gavras de adaptar *La condición humana* de André Malraux –un proyecto, al final nunca realizado, pero que volvería más tarde presentarse en el camino del realizador– con la excusa de que la historia “*tenía demasiados chinos dentro*”⁶¹. El productor y el director negociaron la adaptación de la novela de Jean-Pierre Chabrol, escritor y periodista significadamente comunista, *Un homme de trop* (1958), que relata la actividad cotidiana de los resistentes antinazis.

Gavras escribió el guión, que satisfizo sin problemas a su productor, con la colaboración de Daniel Boulanger en los diálogos. Para el reparto, nuevamente coral, volvió a contar con Jacques Perrin y Michel Piccoli, a los que se suman un notorio grupo de estrellas francesas, mezcla de veteranos y promesas: Jean-Claude Brialy, Charles Vanel, Bruno Cremer, Gérard Blain, Claude Brasseur, Pierre Clémenti, François Périer y Julie Dassin (hija del director Jules Dassin).

El film narra la experiencia de un grupo de resistentes, en concreto doce hombres, que son liberados, al comienzo del film, de una prisión alemana en la víspera de su ejecución. El eje del suspense parte precisamente de que finalmente son trece los prisioneros liberados, con lo que el hombre nº 13 (el título italiano del film, por cierto), encarnado por Michel Piccoli, se convierte en un enigma para sus compañeros, que sospechan que puede tratarse de un espía.

El relato tiene como hilo conductor el desarrollo psicológico de esta trama de suspense, en la que como apunta Riambau⁶², Gavras plantea una utilización del punto de vista –la de este personaje extraño al entorno–, y de la duda sobre la existencia de un traidor, que se repetirá en su filmografía en múltiples ocasiones desde *Z* (1969), hasta *El sendero de la traición* (1988) o *La caja de música* (1989).

⁶¹ Costa-Gavras citado, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 45.

⁶² *Ibid.*, p. 46 y 48.

No obstante, como reconoce el mismo autor, la película premia las secuencias de acción bélica, que se suceden puntualmente a lo largo del film, justificadas por los diferentes asaltos y atentados que lleva a cabo el comando liberado (el asalto a una comisaria para conseguir armas, el atraco de un banco, o la voladura final del puente). “Probablemente fue un pecado de juventud, pero pienso que quizá la acción adquirió un protagonismo excesivo y condicionó demasiado el argumento”⁶³.

Sobra un hombre no puede considerarse un film político en este sentido, y se pliega más a las convenciones del género bélico “espectacular” que triunfaba en aquel periodo, a partir de las conocidas superproducciones norteamericanas con repartos estelares, que reconstruían en formato de hazañas bélicas conocidas batallas de la Segunda Guerra Mundial. No obstante, aparte de sus rasgos de estilo visuales y estructurales –como el plano final filmado desde un helicóptero que muestra a Piccoli colgando del puente, y el propio sentido de ese final ambiguo, que no desvela la identidad de ese hombre trece⁶⁴–, la película anticipa la preocupación del director por el análisis de una determinada época histórica a la que regresará puntualmente de forma explícita, particularmente en *Sección especial* (1975), y también en *Amén*; o de modo indirecto en *La caja de música*. Precisamente, la curiosa crítica española del diario *El Alcazar*, para el estreno del film en 1968, parecía advertir ya del peligro político en ciernes del autor al alertar de su mensaje pacifista enmascarado en un relato bélico convencional: “La intención del film no va más allá de la pura exposición de un episodio bélico. La solución final es una afirmación de pacifismo, inundado de patetismo y sencillez. Meticulosa planificación”⁶⁵.

Al igual que en *Sección especial*, Gavras examina el papel de los poderes franceses durante la ocupación. En *Sobra un hombre*, si bien de un modo menos “político”, es el papel de la resistencia, de su heroísmo descontado, el que se pone en tela de juicio. Dice Costa-Gavras a este respecto: “Lo que entonces me interesó fue el personaje que no tomó partido en un periodo que no se puede vivir sin tomarlo, y por eso se convierte en sospechoso para todo el mundo y acaba literalmente suspendido entre la vida y la muerte, entre el cielo y la tierra. El otro aspecto que me interesó fue mostrar desde otro punto de vista la Resistencia francesa en una época en la que se la

⁶³ Costa-Gavras citado, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 48.

⁶⁴ Un plano y desenlace que llevó a Cahiers du cinéma a hablar, haciendo un juego de palabras, del “primer final verdaderamente suspendido de la historia del cine”, como se cita en YAKIR, D., “Missing in Action”, *Film Comment*, marzo/abril 1982, vol. XVIII, nº 2, p. 57.

⁶⁵ Nota de Cine Asesor para *Sobra un hombre*, nº 237-68.

representaba de un modo altisonante y mediante grandes discursos sobre cómo había que combatir al enemigo. Si nos ceñimos a la Historia, el principio de la Guerra Mundial hubo muy poca resistencia en Francia. (...) El primer gran movimiento de la Resistencia surgió cuando los alemanes crearon el servicio de trabajo obligatorio, que exigía que los jóvenes franceses trabajasen en Alemania (...). La única manera de evitarlo era esconderse en la montaña y esta se llenó de jóvenes que no tenían nada que hacer y apenas iban armados con el fusil de caza de su padre. Todo el mundo se afilió a la Resistencia cuando desembarcaron los americanos y estaba claro que los alemanes perderían la guerra”⁶⁶.

⁶⁶ Costa-Gavras citado, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 46.



3. Z Ó EL CINE POLÍTICO

Z (Z, 1969)

Z (*id.*, 1969), es probablemente la “película política” de la historia del cine contemporáneo y la obra que catapultó la figura de su director Costa-Gavras al olimpo de los grandes cineastas de la época⁶⁷. El film obtuvo un éxito general, tanto comercial como crítico –hecho probado, no tanto por el sentido positivo de las críticas, que fue amplio, si no por las apasionadas polémicas que levantó–⁶⁸, y se convirtió en el paradigma generador de una fórmula de aproximarse a la política desde el cine.

La película, que inicialmente llevaba el subtítulo “*Anatomía de un asesinato político*”, supuso la primera colaboración entre Costa-Gavras y Jorge Semprún en el guión, y se basa en la novela homónima de Vassilis Vassilikos, publicada en 1966 e inspirada a su vez en el caso real del diputado pacifista griego Grigorios Lambrakis, asesinado por militantes de extrema derecha en connivencia con altos poderes del estado.

⁶⁷ El periodista y luego guionista de films políticos para Yves Boisset o Jean-Pierre Mocky, Claude Veillot, saludaba a la película en su artículo en el semanario *L'Express*, como “*el primer gran film político francés*”. VEILLOT, C., “Le premier grand film politique français”, *L'Express*, 3-9 de marzo de 1969, nº 921, p. 79, citado en MICHALCZYCK, J.J. (1984), *op. cit.*, p. 245.

⁶⁸ Significativamente negativa fue la crítica de *Cahiers du Cinéma*, que abominó del film [NARBONI, J., “Le Pirée pour un homme”, *Cahiers du Cinéma*, marzo 1969, nº 210, p. 55], así como determinada crítica radical marxista, o de derechas [*La Nouvelle République*, marzo 1969], y de determinados diarios americanos. Por otro lado, Henri Chapier en *Combat* dice que “*en los últimos veinte años de historia del cine no ha habido un film político tan bello y tan puro*”, mientras que Jean-Louis Bory en *Le Nouvel Observateur* escribe apasionadamente que “*Z no es el final del alfabeto sino el comienzo de la lucha*”. Puede encontrarse un resumen de la reacción de la crítica ante el film en PREDAL. R. (1985), *op. cit.*, p. 23 y en MICHALCZYCK, J.J. (1984), *op. cit.*, pp. 102-104.

El proyecto de la película se inició pocas semanas después del golpe militar griego, acontecido en abril de 1967. Unos hechos que activaron la militancia política de Gavras desde su posición de cineasta, decidido a convertir la adaptación de la novela de Vassilikos en su particular denuncia contra la dictadura⁶⁹. El director recurrió al escritor Jorge Semprún –perteneciente también al círculo de amigos de Yves Montand y Simone Signoret que se reunía en su casa de campo de Autheuil– y ambos comenzaron a escribir el libreto. Jorge Semprún relató el proceso en su libro de memorias dedicado a Yves Montand: “*Si no recuerdo mal, el guión de Z no planteó ningún problema. Es decir, ningún problema estético o político. Desde esos dos puntos de vista fue una balsa de aceite (...). Se hizo con facilidad y rapidez, alegremente. En aquel otoño de 1967, Costa y yo nos encerramos en una casa del Loiret que nos habían prestado unos amigos (...), porque queríamos estar absolutamente solos, Costa y yo, sin que nada nos distrajera. Ni siquiera, o aún menos, la cálida curiosidad de los amigos. Queríamos estar solos para trabajar durante catorce horas diarias, que es lo que hicimos*”⁷⁰.

Algunas fuentes diversas, de las cuales la más fiable es el testimonio que Norma Barzman ofrece en el libro de Patrick McGilligan y Paul Buhle *Tender Comrades* (1997, pp-15-22), dedicado a entrevistas con múltiples cineastas víctimas de la caza de brujas en Hollywood, plantean el hecho de que el guionista Ben Barzman, asentado en Europa tras huir en su día de la amenaza representada por el Comité de Actividades Antiamericanas, colaboró en el guión sin acreditar. Barzman, guionista de los últimos títulos de Anthony Mann, y colaborador puntual de Losey en varios films, firmó posteriormente el guión de *El atentado*, junto a Semprún. Su esposa, que mezcla erróneamente algunos datos, nombres y fechas en lo relativo a sus recuerdos sobre Z, cuenta que Barzman escribió un borrador de las ideas aportadas por Jacques Perrin y Costa-Gavras y les aconsejó que fueran fieles al libro de Vassilikos ante lo insatisfactorio del material que le habían mostrado. Añade que Semprún corrigió el material de Barzman, pero que éste no fue acreditado, pese que había su papel había resultado clave para conseguir el apoyo del gobierno argelino en la realización del film; una versión con escasa documentación, que desdibuja la anterior, pero que en cualquier caso podría ser complementaria a esta.

⁶⁹ Costa-Gavras acababa de regresar de Grecia pocos días antes del golpe de los coroneles. Su hermano Tolis Gavras le había regalado la novela de Vassilis Vassilikos. RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 51.

⁷⁰ SEMPRÚN, J., *Montand, la vida continúa*, Planeta, Barcelona, 1983, pp. 139-140.

Otro libro de Paul Buhle y Dave Wagner, *Hide in Plain Sight*, vuelve sobre la cuestión sucintamente al referirse al guionista Ben Barzman: “los franceses han apreciado su americanismo de izquierdas más que sus películas. Quizá la decisiva (pero no acreditada) contribución a la estructura de *Z* de Costa-Gavras (1969), colocando el asesinato al comienzo, fue el punto álgido de su influencia”⁷¹. Una alusión que abunda sobre la posible intervención del guionista norteamericano, precisando cual pudo ser su aportación.

El proceso de preproducción del film no resultó fácil. Pese al avance financiero hecho por la productora norteamericana United Artists (que había comprado los derechos de la novela y distribuido el anterior film del director), el guión fue rechazado, tanto por su carácter político como por el *a priori* escaso atractivo comercial. Lo mismo sucedió con otras casas europeas, como las francesas Gaumont y Les Artistes Associés, y otras productoras italianas e incluso yugoslavas, hasta que finalmente la película terminó siendo producida, casi sindicalmente, a partir del interés puesto por el actor Jacques Perrin (protagonista de *Los raíles del crimen* y amigo del director), junto al apoyo de otras estrellas del cine francés, como Montand, a los que se sumó la financiación de la Oficina Nacional para la Comercialización del Cine en Argelia. Es decir, el Estado argelino produjo la película⁷², lo que explica, entre otros motivos de ambientación, que el film fuese allí rodado y que participará en los Oscar como representante de ese país. Jorge Semprún continúa su fascinante relato de los acontecimientos: “Y luego vino el famoso mayo de 1968. Estábamos en Cannes, Costa-Gavras y yo, en el momento de empezar el Festival. No habíamos ido por el Festival mismo, sino porque Jacques Perrin, que se había entusiasmado con el proyecto de *Z*, había concertado una entrevista con los representantes del cine argelino, Ahmed Rachedi y Lakdar Amina, para ver si se podía realizar en régimen de coproducción. El Festival, apenas comenzado, se interrumpió el día en que ciertos vanguardistas, que luego se han vuelto muy sensatos, por cierto, se agarraron al telón de la gran sala de proyección e impidieron que se abriera cuando iba a comenzar una película de Carlos

⁷¹ BUHLE, P. y WAGNER, D., *Hide in Plain Sight. The Hollywood Blacklistees in Films and Television 1950-2002*, Palgram macmillan, Nueva York, 2005, p. 141.

⁷² “No nos dieron mucho dinero pero ayudaron con extras y en darnos las localizaciones. Puede parecer extraño que un estado semi-policia como Argelia nos permitiera hacer un film como este. Quizá fue en parte suerte. (...). Querían tener buena relación con los intelectuales franceses. Quieren mostrar que son la nación árabe más avanzada en el Mediterráneo. Quiero ser muy claro, sin embargo, si ellos no hubieran tomado parte en la producción. *Z* probablemente no se habría hecho”. Costa-Gavras a Dan Georgakas y Gary Crowdus, en CROWDUS, G. y GEORGAKAS, D., “Costa-Gavras talks about *Z*” en *Cineaste*, invierno 1969-1970, nº 3, p. 15.

Saura. Mientras, Perrin había llegado a un acuerdo con los representantes del cine argelino: *Z salía del limbo y pronto iba a hacerse realidad*⁷³.

Las condiciones de producción explican una cierta precariedad de medios, contrapesada por la participación de un elenco estelar de actores europeos que accedieron a colaborar reduciendo sus salarios: Montand, Jean-Louis Trintignant, el propio Jacques Perrin, Irene Papas, Charles Denner, Renato Salvatori, François Périer, etc.⁷⁴ Así mismo, Raoul Coutard, colaborador habitual de Godard o Truffaut, se encargó de la fotografía⁷⁵, mientras que Mikis Theodorakis, desde su encarcelamiento griego, aceptó la petición de Gavras para encargarse de la legendaria banda sonora –que contiene tanto composiciones originales para el film, como grabaciones previas–, fundamental para la “militancia” del film, convertida en un éxito discográfico por sí mismo. La música debió ser orquestada por Bernard Gérard debido a sus especiales circunstancias de destierro⁷⁶. Mikis Theodorakis escribió lo siguiente en el *Diario de resistencia* que llevó durante su arresto: *“No he podido leer el guión. He dado mi consentimiento para que mi música sea usada en la película sin que pueda involucrarme. Simplemente he indicado algunas de las canciones que he escrito entre 1962 y 1966 que guardan relación con Lambrakis. Por ejemplo la canción sobre “El niño que está sonriendo”, que está basada en el poema de Brendan Behan. Nuestro pueblo la ha asociado con la memoria del diputado de El Pireo tras su asesinato. Esa*

⁷³ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, p. 142. Los vanguardistas a los que se refiere Semprún son Jean-Luc Godard (que durante el forcejeo, le partió un diente a Geraldine Chaplin, protagonista del film de Saura), François Truffaut y Louis Malle, entre otros. Puede encontrarse más información sobre estos hechos en la narración de Diego Galán “Cannes y el cine español” (24/02/2011) incluida en la web oficial del Festival de Cannes: <http://www.festival-cannes.fr/es/article/57989.html> Consultada el 25 de mayo de 2013.

⁷⁴ “Los actores de la película empezando por Montand (...) hacían la película porque tenían fe en ella. Además, había entre ellos, como en las anteriores de Costa-Gavras, numerosos amigos de Autheuil, desde Georges Géret a François Périer y Marcel Bozzuffi. Así pues, para mí atravesar el Mediterráneo en un vuelo, instalarme en el Saint-George y asistir al día siguiente al rodaje en las calles, en las plazas y casas de Argel, era poco más o menos como estar en familia. Allí estaban todos mis amigos, o por lo menos gran parte de ellos.”, en SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, pp. 144-145.

⁷⁵ “[En referencia a Coutard y Pierre William Glenn] “Tenían una determinada forma de rodar, basada en la rapidez. Como ayudante yo había visto trabajar a algunos operadores veteranos que, después de colocar la cámara, decían que volverían hora y media más tarde. Eso me parece detestable. Coutard, además, conseguía una textura fotográfica cercana al documentalismo que me parecía indispensable para *Z* y *La confesión*”. Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 237.

⁷⁶ El productor, Jacques Perrin, viajó a Grecia para contactar con Mikis Theodorakis y obtener clandestinamente las partituras de la banda sonora, así como los cassettes con dos canciones originales. “[Jacques Perrin] se encontró con la mujer y el abogado de Theodorakis en un hotel cerca de la casa donde Theodorakis estaba detenido [en un pueblo perdido, Zatouna, en medio del Peloponeso, donde fue confinado después de varios meses de prisión. Toda su música estaba prohibida en Grecia]. Después, fuera del hotel, Jacques [Perrin] fue parado por la policía, metido en un coche y llevado al aeropuerto. ‘Será mejor para ti no volver a Grecia’, le dijeron. Y eso fue antes de que supieran la película que estábamos haciendo”. Costa-Gavras a Guy Flatley, en FLATLEY, G. “Movies are passions and my great passion is Politics”, *The New York Times*, 11 de enero de 1970, p. 15.

melodía llegó a ser el tema de Z”⁷⁷. Por su parte, la montadora Françoise Bonnot inició con este film su colaboración con Gavras, —una relación que se prolongará durante gran parte de la filmografía del director—. De este modo, volvió a repetirse la feliz conjunción de elementos que permitieron ver la luz a la ópera prima del autor.

Tras su estreno en París, el 26 de febrero de 1969 (menos de un año después de los sucesos de mayo del 68), la película se convirtió, tras un arranque modesto, en un éxito absoluto que duró nueve meses en exhibición. En mayo obtuvo el Premio del Jurado del Festival de Cannes, al que se sumó el premio de mejor actor para Trintignant⁷⁸. En diciembre se estrenó en Estados Unidos, logrando en la gala de los Oscar del año 70⁷⁹, los premios a la mejor película extranjera (el primer y único de la historia para Argelia) y al mejor montaje, a los que se sumaron las nominaciones a la categoría general de mejor película (un doblete bastante insólito), director y guión adaptado. “*Los productores del film contrataron al famoso publicista Max Bercutt para que hiciese campaña en las nominaciones al Oscar. Bercutt gastó 10.000 dólares, y un inteligente modo de vender el film como alegato de la libertad hizo que alcanzase siete candidaturas [en realidad fueron cinco], el número más alto alcanzado hasta ese momento por una película extranjera*”⁸⁰. Además, la película recibió un sinfín de premios y candidaturas en números certámenes internacionales⁸¹.

⁷⁷ THEODORAKIS, M., *Diary of Resistance*, p. 183, citado en MICHALCZYCK, J.J. (1984), *op. cit.*, p. 96.

⁷⁸ Un año especialmente feliz para el actor ya que protagoniza también *Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, Eric Rohmer, 1969), también en la selección oficial de Cannes.

⁷⁹ Una gala brevemente narrada por Semprún, que era nominado por segunda vez en la categoría de guión tras *La guerra ha terminado*, en su *Autobiografía de Federico Sánchez*: “(...) Y ese fue el primer viaje a Estados Unidos. El segundo, en los primeros días de abril de 1970, con un nuevo visado idéntico y obtenido según el mismo ritual [excepción hecha pese a su pasado comunista], había sido para ir a Hollywood. Zeta había quedado finalista para diversos ‘óscars’. Finalmente, obtuvo dos. El 7 de abril, después de la proclamación de los resultados, hubo una cena en el Beverly Hilton, con música y baile. Conservas el menú de aquella cena. Está redactado en francés, como mandan los dioses cosmopolitas de la gastronomía internacional. (...). Muy bien todo muy divertido. Viste bailar a Fred Astaire, estuve hablando un momento con Liz Taylor y con Gregory Peck. Divertidísimo”, en SEMPRÚN, J., *Autobiografía de Federico Sánchez*, Planeta, Barcelona, 1977, p. 287.

⁸⁰ CARMONA, L.M., *Enciclopedia de los Oscar. La historia no oficial de los premios de la Academia de Hollywood 1927-2007*, T & B Editores, Madrid, 2008, p. 326.

⁸¹ El Globo de Oro a la mejor película extranjera; los premios de la crítica de Nueva York al mejor film y director, el premio de la Academia Británica a la mejor banda sonora (además de las nominaciones para la película, el guión y el montaje); la nominación del Sindicato de Directores Americanos (DGA) para Gavras, el premio Edgar a la mejor película...

Sinopsis:

El diputado opositor pacifista e independiente, denominado El Doctor y luego “Z” (Yves Montand), ex-campeón olímpico, y promesa política para las próximas elecciones, llega en avión desde la capital, dispuesto a dar un mitin de especial relevancia. El contexto es muy tenso. Los asistentes a la conferencia, estudiantes en su mayoría, son provocados por contramanifestantes fascistas, ante la pasividad de la policía desplegada pero inmóvil. Tras una primera agresión, el diputado consigue dar su discurso, pero cuando sale del recinto, es golpeado violentamente por un individuo (Marcel Bozzuffi), que irrumpe a bordo de un motocarro en medio de la concentración. Trasladado al hospital, el diputado se debate entre la vida y la muerte en un estado de coma cerebral. Su mujer, Hélène (Irene Papas), con la que mantiene una relación compleja, llega a la clínica poco antes de que muera.

Las autoridades regionales, lideradas por un general de la policía militar (Pierre Dux) y por un fiscal jefe (François Périer), intentan despachar los hechos ciñéndose a la teoría del accidente. Sin embargo, el honesto juez instructor del caso (Jean-Louis Trintignant) decide investigar hasta el final, descubriendo gracias a las pruebas obtenidas por un periodista (Jacques Perrin), el complot para asesinar al diputado, urdido por la jerarquía militar, con el apoyo de importantes autoridades, y ejecutado por los militantes de un grupo de extrema derecha. El juez encausa a los implicados, pero sus sentencias quedan en suspenso o son desvirtuadas, paralelamente al establecimiento de un régimen dictatorial tras un golpe militar.

El contexto político del film: el caso Lambrakis y otras implicaciones⁸²:

El caso Lambrakis, al que se refieren el film y la novela, es un referente simbólico de las circunstancias que rodean a la frágil democracia griega del periodo, surgida de un pasado reciente muy convulso, marcado por la dictadura monárquica de Metaxas (1936-1941), la segunda guerra mundial, la ocupación nazi y la guerra civil derivada (entre partisanos antinazis, mayormente comunistas, y los sectores exiliados, partidarios de la monarquía) que finaliza en 1949. Un pasado traumático equiparado por Semprún con el de España, circunstancia que le motivó especialmente a la hora de escribir el guión: *“Por mi parte, había un cierto paralelismo entre la historia de Grecia y la de España, dos países que habían sufrido una guerra civil, en los que había existido una guerrilla y habían sido víctimas de una determinada estrategia angloamericana”*⁸³. Si la Guerra Civil Española plantea de modo histórico, pero también sociocultural, el conflicto expreso entre fascismo y democracia a nivel europeo como antecedente de la Segunda Guerra Mundial; la Guerra Civil Griega, supone el mismo referente de cara al enfrentamiento entre los dos bloques en la Guerra Fría, especialmente y concretamente además, para el imaginario político y personal de Jorge Semprún y Costa-Gavras, respectivamente.

Después de su entrada en la OTAN en 1951, se produce una cierta estabilización del país, gobernado por el primer ministro Constantinos Karamanlís entre 1955 y 1963, con breves interrupciones transitorias, tras sucesivas victorias electorales al frente de la Unión Nacional Radical (ERE), un partido conservador de centro-derecha y monárquico, fundado por el propio Karamanlís a partir de las cenizas de Coalición Griega (Ellinikos Synagermos, ES) y del Partido Popular (Laikon Komma). El régimen democrático griego, especialmente controlado por Estados Unidos, prohíbe el Partido Comunista Griego (Kommounistikó Kómma Elládas, KKE), y mantiene el encarcelamiento, el destierro, o las limitaciones civiles a muchos de sus miembros y simpatizantes. La principal oposición parlamentaria es ejercida, a partir de los años sesenta, por la Unión de Centro (Enosi Kentrou, EK), fundada por Georgios Papandreu

⁸² El prólogo al guión de Z, contiene una redacción esquemática y cronológica de los hechos históricos en los que se basa el film y en su contexto, editados por Jacques Lacarrière. LACARRIÈRE, J., “El asunto Lambrakis”, en COSTA-GAVRAS y SEMPRÚN, J., *Z (o la anatomía de un asesinato político)*, Aymá, Barcelona, 1974, pp. 7-12. (La edición española del guión que se ha manejado, publicada en 1974, omite expresamente el nombre de Jorge Semprún, por entonces censurado en España).

⁸³ Declaraciones de Jorge Semprún a Esteve Rimbau (París, 2 de junio de 2007), recogidas en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 52.

en torno a grupos liberales y disidentes conservadores, y férreamente opuesta a la derecha gobernante de Karamanlís, que había ganado las elecciones del 61 entre fuertes sospechas de fraude, “*cuando los árboles y los muertos habían votado*”, según narra Vassilikos en su novela⁸⁴. El papel de Unión de Izquierda Democrática (Eniέα Dimokratikí Aristerá, EDA), de corte socialista⁸⁵, también tiene una importancia sustancial durante el periodo, aunque su fuerza electoral es menor.

El 22 de mayo de 1963, se produjo en Salónica el atentado contra la vida del diputado Grigorios Lambrakis. Lambrakis era ginecólogo, profesor universitario, ex-campeón de atletismo (en los juegos panhelénicos y balcánicos) y con una trayectoria intachable durante la ocupación. En 1961 fue elegido diputado en las listas de la EDA y fundó la “Comisión griega para el entendimiento y la paz”. El 21 de abril de 1963 realizó por iniciativa suya la “Marcha maratonia por la paz”, una carrera desde Maratón a Atenas, que concluyó él solo, porque era aforado parlamentario, ya que los miles de corredores que le acompañaban fueron arrestados por la policía. Pocos días después viajó a Londres para internacionalizar la petición de liberación de los presos políticos griegos, entre ellos muchos del Partido Comunista. La protesta tuvo como objetivo a la reina Federica de Grecia, que se encontraba en Londres con motivo de una boda real. Un mes más tarde, a la salida de un mitin por la paz en Salónica que pide la retirada de Grecia de las bases americanas, fue agredido violentamente, muriendo a los pocos días por las heridas sufridas.

El caso Lambrakis provocó la petición de una investigación seria por parte del parlamento (incluyendo a todos los partidos presentes), frente a la versión de que se trataba de un accidente, mantenida por la policía. Durante los funerales de Lambrakis, medio millón de personas se manifestaron en Atenas pidiendo justicia. Pese a la actuación de la policía y la fiscalía de la región norte de Grecia, que ocultó pruebas e intimidó testigos, el juez independiente Khristos Sartzetakis, hijo de un mando policial, desentrañó la conspiración que implicaba a los altos mandos policiales y a grupos paramilitares fascistas en el asesinato premeditado. El juez Sartzetakis hubo de hacer frente a las presiones del fiscal general Georgiou, presidente del Areópago –luego presidente del consejo durante la junta militar–, pero finalmente consiguió imputar, además de a los autores materiales, Manolis Emmanuelidis y Spiros Kotchamanis, a

⁸⁴ VASSILIKOS, V., Z, Editorial Suramericana, Buenos Aires, 1977, p. 384.

⁸⁵ La EDA después de ser ilegalizada durante la dictadura y tras su regreso con la democracia, terminará subsumida en el Movimiento Socialista Panhelénico (PASOK).

importantes autoridades regionales como el inspector del norte de Grecia Constantinos Mitsos, o el director de la policía, Efzimios Kamutsís, entre otros. En la investigación fueron cruciales las pistas aportadas por tres periodistas presentes en Salónica el día de autos: Yioryios Romeos (más tarde, secretario general del PASOK), Yianis Bultepsis y Dimitris Bertzos.

El escándalo generado por las evidentes implicaciones de la policía llevó al primer ministro Karamanlís a dimitir unas semanas después (11 de julio de 1963), siendo sucedido por un gobierno provisional presidido por el posterior ministro de la dictadura Panagiotis Pipinelis. En septiembre, las últimas revelaciones de la investigación llevada a cabo por Sartzetakis despejan cualquier duda posible sobre el asesinato.

En noviembre de 1963, se celebran elecciones legislativas. La Unión de Centro (EK) gana las elecciones al centro-derecha (ERE) por el estrechísimo margen de seis diputados. Al mismo tiempo, se crean las “Juventudes de Lambrakis”, presididas por el músico Mikis Theodorakis, compositor de la banda sonora del film. El inestable gobierno presidido por Giorgios Papandreu dura apenas unos días, pero en las nuevas elecciones de 1964, obtiene una mayoría absoluta aplastante. Sus políticas progresistas, de pleno convencimiento democrático, tienen una fuerte oposición de los sectores más conservadores del país, recelosos de su cercanía al programa socialista⁸⁶, obteniendo de hecho el apoyo implícito de la EDA. El rey recién coronado, Constantino II, muestra abiertamente su oposición al gobierno, que por su parte debe hacer frente a la existencia de complot golpistas en el seno del ejército. El intento de controlar la situación a través de una depuración a instancias del Ministerio de Defensa que el mismo Papandreu se dispone a ocupar, provoca un enfrentamiento directo con el rey que se niega a firmar el decreto de nombramiento, y una división interna de su propio partido, conocida como la “Apostasía o *Iuliana* de 1965”, a consecuencia de lo cual Papandreu dimite en julio de 1965. El periodo posterior hasta el “Golpe de los Coroneles”, está presidido por la inestabilidad, y los sucesivos intentos, a instancias del rey, de formar gobiernos a partir

⁸⁶ Más tarde el hijo de Giorgios Papandreu, Andreas Papandreu, entonces ministro, será el fundador del PASOK (Movimiento Socialista Panhelénico), partido socialdemócrata que gobernó Grecia durante gran parte de los años 80 y 90, bajo la presidencia de Andreas Papandreu primero y de Costas Simitis después. Tras varios años de oposición, Yorgos Papandreu, nieto de Giorgios e hijo de Andreas, se convirtió en primer ministro en 2009 con mayoría absoluta, viéndose obligado a dimitir en 2011 por su posición contraria a las políticas que le obligaba a seguir el rescate económico impulsado por la Unión Europea, dando paso a un polémico gobierno de concentración tecnocrático y a una posterior victoria electoral del centro derecha griego en un fragmentado parlamento, que por primera vez dio cabida a partidos de signo nazi.

de determinadas figuras escindidas del partido de Papandreu, conocidos como “apóstatas”, que en ningún caso consiguen la confianza mayoritaria del parlamento.

El juicio por el asesinato de Lambrakis se desarrolla en 1966, en un contexto notablemente diferente después de la caída del gobierno de centro. A pesar de las evidencias demostradas por el fiscal durante el proceso, el jurado solo condena a los autores materiales y a Fon Yiosmas, presidente de la organización de extrema derecha que dio cobertura al atentado. Los responsables militares fueron absueltos y sometidos a la disciplina militar, lo que se derivó en sanciones secretas que nunca fueron aplicadas. El 21 abril de 1967, con una convocatoria electoral prevista para mayo, se produce el golpe de estado al mando del coronel Georgios Papadopoulos, que despliega las fuerzas armadas, ocupando la capital y las principales instituciones, justificándose en un alzamiento comunista y en la entrada de tropas soviéticas por el norte de Grecia.

La instauración de una junta militar, que pretende acabar con cualquier forma de oposición interna, tiene como consecuencia la represión de numerosos políticos y simpatizantes de la izquierda, pero también de signo liberal, o simplemente defensores de los derechos humanos. La purga afecta también a la administración y al propio ejército. Este proceder provoca el exilio o el arresto de muchos de los defensores de la causa Lambrakis. El juez Sartzetakis fue expulsado de la carrera judicial y encarcelado durante meses. Tras su rehabilitación en 1974, se convirtió en parte gracias a la relevancia que adquiere por la película *Z*, en un héroe popular, llegando a ser elegido Presidente de la República en 1985. El ex-primer ministro Giorgios Papandreu fue detenido y mantenido en arresto domiciliario hasta la fecha de su fallecimiento el 1 de noviembre de 1968.

La dictadura cayó el 24 de julio de 1974 a causa, fundamentalmente, del desastroso intento de invasión de Chipre, que acabó provocando un enfrentamiento con Turquía; pero también de la oposición interna creciente, especialmente de los movimientos estudiantiles (resultando un hito la revuelta de la Universidad Politécnica de Atenas en 1973, o las demostraciones de la oposición con ocasión del funeral del viejo Papandreu), y el descontento de algunos sectores del ejército, en especial de la marina. El mismo día de la caída del gobierno, el ex-primer ministro Karamanlís llegó a Grecia en un avión privado puesto a su disposición por el recién elegido Presidente francés Giscard d’Estaing. La restauración democrática, que se inscribe en la “tercer ola democratizadora”, la de los países mediterráneos que afecta también a Portugal (1974) y

España (1975-1977), culmina con la caída de la monarquía y el posterior encausamiento de los responsables de la junta.

Sobre el film:

Vistos los hechos, es una evidencia que la acción de *Z* narra punto por punto el caso Lambrakis ambientándose en Grecia, aunque en ningún momento se explicita la ubicación geográfica de la acción y se omitan los nombres reales de los protagonistas históricos (aunque no su imagen en los créditos finales equiparada a la de los personajes que los encarnan). Una circunstancia con la que difiere de la novela, en la que los nombres eran diferentes, pero se mantenían, en todo su detalle y de modo expreso, las connotaciones históricas, políticas y geográficas.

Lógicamente, en un film rodado desde el exilio, la causa de esta omisión no es la de evitar los paralelismos para protegerse o proteger a unos implicados sobradamente conocidos. Los propios autores (Gavras y Semprún) manifiestan provocadoramente, mediante su firma en los créditos iniciales, en los que la imagen queda congelada momentáneamente para retener la atención sobre el letrero en mayúsculas, que “*todo parecido con acontecimientos reales, personas vivas o muertas no es por azar. Es voluntario*”⁸⁷, invirtiendo con ironía provocadora la fórmula habitual de descargo de responsabilidad; con lo que su voluntad de referirse a los hechos de la realidad, de por sí obvia, queda reafirmada con contundencia.

El motivo de la deslocalización respondía a otras causas, de signo igualmente político, pero también cinematográfico. Por un lado, por el hecho de que la especificidad del caso griego, pese a lo intenso de las circunstancias históricas, podía provocar a la hora de desarrollar la alambicada trama, una confusión extrema en un público no familiarizado con la historia política del país, la naturaleza compleja de los partidos políticos, o la división nacionalista a propósito del caso de Macedonia, motivos que sí que están presentes en la novela y unas cuestiones de interés en cualquier caso, pero que habrían convertido la película en un film localista. A fin de cuentas, Costa-Gavras estaba realizando una película que no se iba a poder ver en Grecia en ese

⁸⁷ Crédito firmado por Costa-Gavras y Jorge Semprún, en COSTA-GAVRAS, *Z*, France-Algeria, Reggane Films-Valoria Films-Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique, 1969.

momento (al menos de modo oficial), por lo que los espectadores potenciales iban a ser esencialmente ignorantes en cuanto a los detalles internos del país.

Esta voluntad de internacionalizar su discurso, entronca con el segundo motivo, relacionado también con las palabras citadas de Sempérn en que equiparaba la historia griega a la española. Al evitar los referentes políticos y geográficos concretos (siendo evidente al mismo tiempo cuales son), la historia del film, como ficción que alude a una realidad política candente en muchos países, se convierte en una denuncia general y no solo local, que pone en evidencia las relaciones endogámicas entre el fascismo y autoridades políticas y/o militares, ya sea, de modo obvio en sistemas dictatoriales, o en sistemas democráticos⁸⁸. La prueba de la eficacia de este principio es que el film no solo fue prohibido en Grecia⁸⁹, sino también en España⁹⁰, Portugal, Marruecos, México, Brasil y la India. Cuando finalmente la película pudo verse en Grecia, después de la caída la dictadura, el éxito fue descomunal, desbordando los límites estrictamente cinematográficos, (cuestión sobre la que se volverá más adelante).

Por último, en el aspecto estrictamente narrativo, la “deslocalización” relativa de la historia, permite aportar una mayor verosimilitud al conjunto, dado que en definitiva resultaba imposible rodar en escenarios reales, y el film tiene un reparto mayoritariamente francés que impone el rodaje en este idioma. De hecho muchos de los nombres de los personajes, son una versión afrancesada de los originales de la novela.

Esta búsqueda de la sencillez expositiva a la hora de construir la denuncia, se encuentra precisamente en la base de la fórmula narrativa escogida: la ya legendaria integración de los elementos políticos en el marco genérico del cine de suspense. Este modelo que retoma aspectos estructurales del cine policiaco, esencialmente del *polar* francés y del cine norteamericano, lo que hace, a fin de cuentas, es emplear resortes

⁸⁸ El análisis del film que realiza Christoph Premat, se basa precisamente en parte, en analizar el enfoque de la denuncia respecto a este tema: la infiltración del fascismo en instituciones del estado de apariencia democrática. PREMAT, C., “Filmer le politique: le cas Z”, en CÉSPEDES, J. (Ed.), *Cinéma et engagement. Jorge Sempérn scénariste*, CinémaAction y Éditions Charles Corlet, Condé-sur-Noireau, 2011, pp. 58-62.

⁸⁹ En Grecia, la viuda de Lambrakis que había vuelto a casarse con un militar denunció la película por inmischirse en su vida privada, caso que fue sobreesido. RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 54.

⁹⁰ En España, Z se estrenó el 17 de octubre 1977, obteniendo un éxito inmediato, fruto además de las especiales condiciones políticas que atravesaba el país. Norberto Alcover con motivo del estreno en España del film escribía: “1977 ha significado para las pantallas españolas la irrupción de la política como gran argumento y temática de sus imágenes. De esta forma, los acontecimientos cotidianos y callejeros de la naciente democracia, encontraban exudativos emocionales y hasta intelectuales en las mismas películas que poco antes constituían coto cerrado para privilegiados en el extranjero. El cine, mucho más que la literatura, ha conmovido muchos espíritus expectantes, dispuestos a contemplar como excepcional espectáculo ese ‘orden nuevo’ instaurado el 15 de junio”. ALCOVER, N., “Constantino Costa-Gavras”, en PÉREZ GÓMEZ, A.A. (Ed.), *Cine para leer 1977. Historia crítica de un año de cine*, Mensajero, Bilbao, 1978, p. 325.

narrativos puramente cinematográficos (más allá del género) para atraer y sostener la atención del espectador. *“El hecho de que Z se parezca al cine negro, a una especie de thriller, no es por una razón mecánica. No se trata de razones de dramaturgia o de unos guionistas que han tratado de resolver una historia en clave de cine negro. Naturalmente, había otras formas de contar la historia, pero, de todos modos, el elemento de suspense siempre permanecía ahí. Porque, a fin de cuentas, ¿de qué se trataba? De la búsqueda de la verdad. Y a partir del momento en que alguien ha matado, se investiga, se trata de saber qué es lo que ha sucedido y aquello se convierte automáticamente en un thriller. (...) No se hace cine igual que se hace un problema de matemáticas. Se hace con el corazón, con los sentimientos. Así que bueno, esa fórmula me atraía. Semprún la siguió y la historia se fue desarrollando sola. Diría que se trata de una evolución y de un salto entre una y otra película. Los acontecimientos políticos se convierten en hechos dramáticos en mis películas. La política forma parte de nuestra vida cotidiana. (...) Tomar la política como un discurso ajeno al resto de nuestras vidas es un completo error. Cojan los elementos dramáticos de la obra de Shakespeare o de la tragedia griega, todo está ahí: la política como elemento dramático”*⁹¹.

Esta elección o esta evolución natural respecto de las obras precedentes permite, en definitiva, que el film pueda ser visto ambivalentemente como simple película de género que atrae a un público desinteresado de la política, como film político, o como ambas cosas, lo que explica en parte su éxito. Prédal lo resume del siguiente modo: *“Si la televisión ofrece, en sus cara a cara y otras emisiones de plató, el espectáculo de la política reducido a su esencia (combate de ideas entre dos hombres), Costa-Gavras ha inventado la política-espectáculo, es decir que ha puesto el espectáculo en la política”*⁹².

No obstante, cabe matizar a este esquema, que el empleo del suspense convencional para resolver la duda argumental —estructura que si contiene claramente *Los raíles del crimen*—, se anula en sus “films políticos” de la primera etapa —*Z*, *La confesión* y *Estado de sitio*—, por diversos mecanismos; o bien porque se conoce ya la identidad de los asesinos; o porque la supervivencia del protagonista y la muerte del rehén se han revelado gracias a *flashbacks*. Es decir, el autor emplea el mecanismo del suspense para construir su relato, pero *“el enigma no se posa sobre los hechos en sí*

⁹¹ Costa-Gavras a Felipe Vega, en VEGA, F., “Entrevista Constantin Costa-Gavras”, *Casablanca*, junio 1982, n° 18, p. 43.

⁹² PREDAL, R. (1985), *op. cit.*, p. 14.

mismos, sino sobre sus resortes. El espectador debe así estar atento al segundo nivel del drama, el que contiene el verdadero nivel de información (el de la información política)”⁹³.

Sin lugar a dudas, el mayor valor de este modelo es precisamente el de potenciar una reacción en un público masivo, que acaba conociendo o siendo consciente de una situación política ignorada, y en la que ha sido implicado gracias a su hábil envoltorio cinematográfico, que en ocasiones, como en el caso de Z puede llegar a ser fascinante, lo que se sintetiza en la descripción que François Truffaut efectuó de la película de Gavras: “*un film hermoso y, al mismo tiempo, útil*”⁹⁴. “*Él me escribió esa frase en una carta [Se ríe]. Las cartas de Truffaut se publicaron en un libro en un momento dado, y quizá alguien encontró esta, la retomó, etcétera. Pero hasta ese momento, nunca ha salido de mi boca esa cita de la carta de Truffaut. Ahora es pública y ahí esta. Sí, me dijo eso: ‘Sus películas, son muy bellas y muy útiles’. Si*”⁹⁵.

Esta fórmula de cine político de consumo masivo parte de algunos ejemplos anteriores que muestran preliminarmente la vía que acaba sublimando Costa-Gavras con Z. La combinación de lo político con la descripción de la mafia, desde una atmósfera de negritud que emparenta tema y estilo con el cine de género, se encuentra ya en *Salvatore Giuliano* (1961) o en *Las manos sobre la ciudad* (1963), ambas de Francesco Rosi, si bien, precisamente su localismo, y la prevalencia de un estilo de crónica frente al ritmo heredado del *thriller*, las separan del caso Gavras. Otro caso fundamental, este en la combinación de aspectos de la realidad (cuasi documental) con un lenguaje moderno y eficaz, es *La batalla de Argel* (1966), de Gillo Pontecorvo; un punto de referencia innegable para el autor franco-griego, cuyo guionista, Franco Solinas, se convertirá en el gran escritor, alternativo a Semprún, de la filmografía de Gavras entre 1972 y 1983⁹⁶.

Junto a estos antecedentes directos en el cine italiano, algunas obras norteamericanas de los miembros de la generación de la televisión (John Frankenheimer, Sidney Lumet, Franklin J. Schaffner), también anticipan la integración de tramas políticas, en engranajes propios del *thriller*, como en el caso ejemplar de *Siete*

⁹³ SERCEAU, M., “Électre es vivant”, en PRÉDAL, R. (Ed.), (1985), *op. cit.*, p. 72.

⁹⁴ François Truffaut citado por Riambau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 221.

⁹⁵ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁹⁶ “*En efecto, el mismo Costa-Gavras admite haberse inspirado en el estilo de Salvatore Giuliano y de Las manos sobre la ciudad; igualmente Pontecorvo para La batalla de Argel. Es muy amable por parte de estos dos autores y me siento muy halagado. (...) El público extranjero es más hermético a nuestra política y a nuestra historia tumultuosa (...)*”. Francesco Rosi a Aldo Tassone, en TASSONE, A., *Le cinéma italien parle*, Edilig, París, 1982, p. 214.

días de mayo (*Seven Days in May*, 1964, John Frankenheimer). No obstante, como explica a este respecto Cieutat, *Z* es un film *moderno*, que también recoge espiritual y formalmente influencia de las *nuevas olas*, y que trasciende esos modelos para erigirse en sujeto y objeto universal, “un ‘estilo Costa’ que encuentra su originalidad en la simbiosis de lo mejor de Hollywood (el espíritu) y de lo nuestro (el estilo)”⁹⁷.

Las claves narrativas de *Z*, recogen aspectos de los films citados, pero esencialmente funcionan en base a un ritmo implacable en la puesta en escena de los hechos⁹⁸. “Creo que el espectador ha ido siendo cada vez más y más inteligente. Capta con mayor facilidad la historia, así que no vale la pena explicarle todo. El público participa. Así que el ritmo permite que el espectador, o bien, se quede atrás, y lo pierdas, algo que no me interesa. O bien, que participe, lo que quiere decir que te sigue e intenta entender con los ojos que le han dado. No tengo otra explicación para el ritmo. Pero el ritmo también depende de las películas, de cada una de esas historias. (...). El ritmo se crea antes, en la escritura del guión. Mucha gente habla del montaje, pero el montaje es la aceleración del ritmo. Podemos acelerar el ritmo o destruirlo, pero no crearlo. El ritmo se produce antes del montaje, en la escritura, en el juego y la relación entre los actores, o en el punto de vista del personaje”⁹⁹. La cadencia vertiginosa de *Z*, realmente insólita para un director con escasa experiencia como Gavras, consigue vertebrar sin descanso, pero con un trazo de una transparencia y claridad absoluta, las diferentes tramas (política, policiaca, periodística, judicial), en una estructura compleja, llena de saltos temporales en forma de *flashbacks* e imágenes mentales, y con una amplia galería de personajes con peso específico en la acción. “(...) La eficacia de Costa-Gavras se encuentra en sus métodos de trabajo”, dice Prédal desgranando las características visuales de su cine: fotografía sobria y clara, montaje transparente, la técnica plegada a la idea de espectáculo¹⁰⁰. “Insisto en la palabra ‘espectáculo’, incluso aunque mucha gente se atreva a decir que nosotros no hacemos espectáculo. ¡Nosotros hacemos espectáculo! Espectáculo como lo hacían los antiguos

⁹⁷ CIEUTAT, M., “Costa-Gavras via USA ou le modèle sublimé”, en PRÉDAL, R. (Ed.) (1985), *op. cit.*, pp. 114-123.

⁹⁸ En palabras de su montadora Françoise Bonnot, Costa-Gavras tiene “un sentido muy agudo del ritmo. Lo trabajamos mucho de cara a lograr siempre el espíritu que él le quiera dar al relato. Cada historia debe tener su ritmo específico, ese que permite producir un efecto máximo”. Françoise Bonnot a René Prédal, en PRÉDAL, R., “Le montage: l’expression précède d’une idée, Entretien avec Françoise Bonnot”, en PRÉDAL, R. (Ed.) (1985), *op. cit.*, p. 109.

⁹⁹ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

¹⁰⁰ PRÉDAL, R. (1985), *op. cit.*, p. 12.

griegos, como lo hacía Molière, como lo ha hecho Shakespeare, o no sé, como los autores rusos”¹⁰¹.

Estructura y análisis de Z:

Z tiene una estructura narrativa notablemente compleja, que combina, en torno a una única trama, varias líneas temáticas que circulan alrededor del núcleo del film, el momento del asesinato de el diputado “Z” (Yves Montand). Este foco, que acontece un poco antes de la mitad del film, hace girar en torno a él toda la película, puesto que es el punto central en el que confluyen la primera parte del film, y del que se deriva la segunda, centrada en la investigación, que a su vez se ramifican en varios actos y apartes temporales.

La primera parte con una estructura clásica en cinco actos más un prólogo, sigue planteamientos cercanos a la tragedia griega o al mito del héroe, una consideración apuntada por Esteve Riambau¹⁰², que además resulta una sutil provocación en tanto en cuanto, y como se refleja en los letreros finales, los autores clásicos griegos habían sido prohibidos por la dictadura militar. En el primero de los actos, este héroe, “Z”, queda definido por el coro aunque aún no haga su aparición; en el segundo acto, se produce su llegada literalmente desde el cielo –pues llega en avión–, “*el descenso de los cielos del héroe cuyo sacrificio sirve para redimir a su pueblo*”¹⁰³; en el tercero, muy breve, se inicia la batalla entre el “bien” y el “mal”, en uno de los escasos apartes dialécticos mostrados por el film; y en el cuarto, tiene lugar el desenlace trágico con la muerte del héroe. En el quinto, el coro loa la figura de ese héroe, motivo que se extiende a la transición entre la primera y la segunda parte con la aparición de su viuda.

Por el contrario, la segunda parte, articulada casi como un film aparte (aunque derivada y referida constantemente a la primera), modifica la estructura clásica para narrar una investigación judicial. Esta investigación no se fragmenta en capítulos o actos. Su continuidad, de la que se establecerán unas etapas, queda absolutamente encadenada por elementos que progresivamente enlazan sin descanso unas secuencias con otras, a través de pistas y testigos, conectados mediante elipsis muy significativas.

¹⁰¹ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

¹⁰² RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 55 y p. 57.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 56.

Este es precisamente uno de los secretos del ritmo constante de una acción que no da respiro, pese a que como el mismo director confiesa, casi toda esta segunda parte se desarrolle en el despacho del juez, lo que en principio podría resultar pesado para el espectador¹⁰⁴. En esta segunda parte, el héroe mítico da paso a otro tipo de héroe, menos emocional y grandioso, pero más sistemático y eficaz: el juez de instrucción. Su investigación se narra de forma puramente distanciada e informativa, a partir del carácter del juez, pese a lo cual toda la acción es siempre vista desde la focalización subjetiva de su personaje, encarnado por Jean-Louis Trintignant. La investigación se centra en los hechos, sus relaciones causales, verdades y mentiras, en el mismo sentido que una autopsia médica. Esta segunda parte se convierte en la relectura de la primera, en la interpretación de la mitología de “Z”, separando lo cierto de lo falso, al margen de que la verdad consolide la leyenda del héroe en un final feliz, frustrado en el epílogo por los mismos hechos de la realidad.

El prólogo. Lecciones militares sobre plagas.

La acción de Z comienza en un prólogo, del que emerge el plan para matar al diputado, pero que también constituye una especie de introducción singular –separable– que avanza lo que muestra el film en su conjunto.

Los planos cortos que actúan, junto a la música, como un diapasón que marcará el ritmo del film, muestran diversos insertos, muchos fugaces, de medallas militares, cada cual más barroca, como símbolos de patria, autoridad y religión (una cuestión de la que el film se mantendrá distanciado más allá de esa imagen del Pantocrátor fijada en la insignia, y de los designios divinos que según el Fiscal General debe seguir Grecia distanciándose del sistema parlamentario). Un montaje que recuerda, como señala Jiménez de las Heras, al planteamiento visual de *Octubre*, de Eisenstein¹⁰⁵. La propia apertura, desde un desenfoque, [Ver fotogramas 1, 2 y 3 de la **Figura 1**], se convierte en

¹⁰⁴ Costa-Gavras a Esteve Rimbau en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 221.

¹⁰⁵ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J.A., “Dossier 50 obras maestras del cine europeo: Z”, *Dirigido por*, diciembre 2004, nº 340, p. 77. El autor niega la influencia consciente del film, según responde a José Antonio Jiménez de las Heras el 29 de octubre de 2013 en París, pero así mismo, el poso del film en su imaginario resulta evidente a partir de sus declaraciones de 2010: “*Pueden decir aquí y allá que yo inventé el género del cine político. Vi ayer por la tarde Octubre, de Eisenstein, en la Cinémathèque Française. Fue filmada en 1926 y es un film muy político*”. Costa-Gavras a T.N. Binh, en BINH, N.T., MOURE, J. y SOSCHER, F., *Paris Hollywood ou le rêve Français du cinéma américain*, Archimbaud Klincksieck, Paris, 2013, p. 58.

la metáfora de la intención del film: poner el foco sobre el estamento; desentrañar las zonas de sombra. Pocos momentos después, justo en el momento en que el título del film aparece en pantalla, puede verse la bandera arrugada con los colores inequívocos de la enseña griega, mientras el ministro habla al fondo. [Ver **Figura 1**].

FIGURA 1:



La película se inicia en una sala de conferencias, en dónde altos funcionarios, militares y policías, asisten a una clase magistral en que el general de la gendarmería (Pierre Dux), tras las palabras de un ministro, compara los parásitos que afectan la hoja de la vid con la infiltración de elementos críticos y subversivos en el país, proponiendo un plan preventivo que utilice contramanifestantes como “anticuerpos”. Más adelante el general y el miembro del gobierno saludan a las integrantes del ballet Bolshoi, a cuya representación van a acudir por la noche.

Los títulos de crédito que van apareciendo sobre la propia acción son una segunda versión de la idea inicial que el autor tenía para dar comienzo al film¹⁰⁶. En su plasmación definitiva, mientras aparecen los rótulos, los participantes son descritos, mediante un montaje brusco y agresivo, como insignes representantes de la derecha fascista: bigotitos negros, fijador de pelo, gafas oscuras, piel sudorosa, caspa, ojos

¹⁰⁶ “Los rótulos de crédito primitivamente ideados tenían que desarrollarse sobre una parte de uniforme militar de deslumbrante blancura, constelado de condecoraciones. La cámara tenía que pasar lentamente de una condecoración a otra para terminar mostrando la parte inferior del rostro del general que vestía el uniforme, mostrándonos únicamente el mentón grasiento y unos labios gruesos, sensuales y crueles. La idea fue abandonada al final por demagógica (...)”, en COSTA-GAVRAS y SEMPRÚN, J. (1974), *op. cit.*, p. 13.

diminutos etc. Unos rasgos potenciados no solo por los encuadres, sino también por los *zooms*, y por los constantes cambios de punto de vista.

El aire de farsa se impone buscando un tono expresionista ya apuntado por Riambau cuando compara el film con las caricaturas políticas de George Grosz y Otto Dix o el teatro de Alfred Jarry¹⁰⁷, y que se corresponde con el propio retrato de la novela de Vassilikos llevado al extremo: “*El general se puso de pie. Esperó a que el orador hubiera vuelto a su lugar entre los asistentes y, de espaldas al estrado, frente a todos aquellos hombres entre dos edades, en su mayoría calvos y obesos (...)*”¹⁰⁸. Este tono se mantiene intermitentemente a lo largo del film (particularmente en el retrato de los personajes negativos y/o costumbristas) marcando el contrapunto con el aspecto trágico que rodea al personaje de Montand.

Una cierta atmósfera de fábula abstracta dota a lo narrado de connotaciones fantásticas y siniestras, como en un relato de Borges, lo que produce un extrañamiento insólito cuando se establece el paralelismo lógico con los hechos reales en que se basa. Esta armonía entre ficción y realidad es el concepto al que se refiere François Poulle en su estudio sobre el film¹⁰⁹, cuando habla de “*escena doble*” como regla habitual del cine político de Gavras: “*Todo aquello que tendrá lugar en la película habrá tenido lugar ya por primera vez en la escena política real*”. Una norma que justifica las documentadas investigaciones que Gavras lleva a cabo antes de rodar, y que actúa, aunque no con garantías absolutas, como “seguro” narrativo de los hechos que se plasman en sus obras de denuncia. Michel Serceau habla, en este mismo sentido, parafraseando al autor de “*documental reconstruido*”, para referirse a la obra de Gavras¹¹⁰.

La puesta en escena descrita se acompasa con el grotesco discurso del general. Un diálogo matizadamente diferente al de la novela, que potencia más allá de la comparación de una plaga vegetal con otra ideológica, una ironía absoluta en cuanto a la descripción de las relaciones exteriores del país basadas, según el general, en las manchas descubiertas en el sol surgidas porque “*Dios se niega a dar luz a los rojos, y los científicos anuncian un formidable aumento de estas manchas, desde la aparición de los beatniks y los provos, y sobre todo las manoseadas ideas pacifistas que*

¹⁰⁷ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁸ VASSILIKOS, V. (1977), *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁹ POULLE, F., “Le cinéma politique de grande audience, autopsie d’un prototype”, en PRÉDAL, R. (1985), *op. cit.*, p. 32.

¹¹⁰ “[Costa-Gavras] ha indicado claramente en numerosas entrevistas su preocupación, su escrúpulo de ‘reconstruir los acontecimientos para los que no hay documentación’, rechazando firmemente el término ficción”. SERCEAU, M. (1985), *op. cit.*, p. 72.

proviene de países como Francia, Italia y Escandinavia”¹¹¹; que culmina con el “ambiguo” gesto final del conferenciante, que “pretendiendo” aplacar los aplausos de sus colegas con falsa humildad, termina haciendo un saludo fascista, en un rasgo irónico y muy mediterráneo que remite en este sentido a una cierta tradición *buñueliana*.

La primera parte. La preparación del acto político. La preparación del asesinato.

En continuidad con el prólogo, el film avanza hasta su epicentro, planteando dos líneas paralelas que se entrecruzan. Por un lado, los preparativos para el mitin político de “Z”, y por otro, los intentos de sabotaje del acto y los preliminares del crimen.

Primer Acto. Organización y amenazas.

El primer cuadro se centra en las dificultades del comité para organizar el encuentro, y en las amenazas de muerte que se ciernen sobre el diputado. [Ver **Figura 2**]. En apenas unos minutos, se desarrollan múltiples secuencias en las que se plantean los aspectos fundamentales de la trama. Por un lado, la anómala conducta de las autoridades, impropia de una democracia, incluso en un sentido administrativo, más allá de que la policía espíe a los miembros de un comité pacifista, y, por otro, el cinismo de esas mismas autoridades. El personaje encarnado por François Périer, (presente entre el público en la secuencia del prólogo) queda descrito como un sujeto ambiguo y hasta irónico¹¹²: lee un libro sobre la comuna de París, y se muestra simpático y amable mientras se desentiende de las quejas. Presentado en un plano peculiar, como un complemento de los retratos familiares que cuelgan en su despacho, constituye una prolongación más de una tradición anquilosada, pero con vocación de mantener su poder. Representa, en definitiva, la seguridad y la comodidad opuesta a la del ciudadano de a pie que, como el testigo que aparece fugazmente, siente un miedo terrible a las posibles represalias por el simple hecho de decir la verdad; o como el excéntrico dueño del teatro (otro apunte de características expresionistas), que prefiere comerse literalmente su contrato antes que oponerse a las presiones.

¹¹¹ COSTA-GAVRAS, (1969), *op. cit.*

¹¹² Un comisario de policía típico del universo literario y cinematográfico de Semprún por otro lado.

FIGURA 2:



El moderado abogado del comité, Matt (Bernard Fresson), intenta convencer sin éxito a los dueños de las salas que se habían comprometido a acoger el acto, mientras es vigilado por policías de paisano. En la sede del comité tiene lugar una reunión para encontrar una alternativa, en la que se encuentran otro diputado de la oposición, Georges Pirou (Jean Bouise), y otro abogado más radical, Manuel (Charles Denner). Todos acuden a ver al procurador general (François Périer) para buscar una solución. Durante este encuentro aparece por primera vez el juez que se encargará posteriormente de la investigación (Jean-Louis Trintignant). La autoridad se mantiene al margen con excusas pueriles, además de restar importancia a la denuncia de las amenazas de muerte dirigidas hacia el líder que está por llegar, confirmadas por un testigo desconocido (Jean Dasté) a través de otra colaboradora del comité pacífico, Shoula (Clotilde Joano).

Lo que se sustrae de estas rápidas escenas es la imagen de una democracia peculiar, es decir de una democracia que en realidad no lo es, bien por el abuso de poder de sus autoridades; bien por el control e influencia ejercida desde el exterior. Una idea vertida directamente por el nervioso Manuel (Charles Denner), cuando describe a las autoridades como vendidas a los americanos; pero que también se expresa en la sutil ambientación de los espacios públicos (el teatro, el quiosco), recargada de imágenes (carteles, postales...) de películas de Elvis Presley o del film *Johnny Guitar*¹¹³. El contexto político queda así perfectamente definido a través de la decoración de las paredes: retratos en blanco y negro de antepasados y postales norteamericanas.

¹¹³ *Johnny Guitar* (id., Nicholas Ray, 1954).

Segundo Acto: La llegada de “Z”.

FIGURA 3:



El diputado pacifista (Yves Montand), esperanza de la oposición y defensor del entendimiento y la no violencia, además de excampeón deportivo, aterriza finalmente en la ciudad. Rodeado del resto de miembros del comité se dirige a la policía. El coronel jefe de policía (Julien Guiomar) le sugiere utilizar unas dependencias pequeñas para celebrar su mitin, alegando neutralidad y cuestiones de seguridad. El diputado, que momentáneamente tiene un intenso recuerdo mediante *flashback*, que nos le presenta como médico y esposo infiel descubierto por su mujer (Irene Papas), decide celebrar la reunión incorporando altavoces para poder ser oído desde la calle. Luego, ya en el hotel, habla por teléfono con su mujer.

La presentación del personaje de Yves Montand es la antítesis absoluta de la de los militares del prólogo. La bella música de Theodorakis acompaña el aterrizaje del avión y el recorrido –por medio de una panorámica– del diputado, que adquiere la apariencia de un héroe sin tacha, erguido, sonriente, con cierto aire de melancolía, y recibido con efusión tanto por sus colegas, como por un obrero del aeropuerto, o por los espontáneos allí presentes, a los que el corresponde con gestos de cariño.

La elección de Montand responde a la búsqueda de un icono que aporte aura a la figura del diputado asesinado. “*Supe desde el principio que Montand era el único que podía encarnar a Lambrakis. Hoy las figuras políticas son tan conocidas como las estrellas, y necesitábamos a alguien con quien el público pudiera identificarse inmediatamente*”¹¹⁴. Si el trazo de los personajes negativos recurre a la farsa, en el

¹¹⁴ Costa-Gavras a Guy Flatley, en FLATLEY, G. (1970), *op. cit.*, p. 15.

personaje de “Z” se puede hallar la huella de la tragedia griega, relacionada con elementos mitológicos e incluso místicos. En definitiva, “Z” es una especie de mesías y mártir llegado del cielo cuyo destino parece inapelable, incluso por su propia actitud ante las amenazas de muerte o los peligros que le acechan, hasta el punto de que los miembros de su comité actúan como el coro griego, bien en sus loas, bien en el luto posterior.

En un sentido político, su figura constituye una especie de esperanza popular, curtida a partir de su carisma y su honestidad, su defensa de las causas humanitarias y pacíficas, e incluso su glorioso pasado deportivo. La bondad del personaje, responde tanto a la intención de interpretar en un sentido trágico el caso Lambrakis, como a la voluntad de homenajear una figura especialmente simbólica en ese momento. No obstante, lejos de exagerar en los atributos positivos del personaje, que además quedan matizados en su vida privada, los autores del guión debieron limitar algunos aspectos de la realidad para no sobrecargarlo como explica Costa-Gavras: “*Hubo otras omisiones que afectaron al propio Lambrakis. Acudía semanalmente a una clínica para pobres. Justo antes de ser asesinado, una viejecita le pidió que visitara a su hijo enfermo y él accedió a hacerlo a primera hora del día siguiente. Eso habría resultado demasiado sentimental para la película, aunque hubiese sucedido realmente*”¹¹⁵.

En la entrevista con el coronel que ejerce de jefe policial (Julien Guiomar), la narración adquiere por primera vez la perspectiva del propio “Z”, que se repetirá particularmente en sus recuerdos puntuales contruidos a base de *flashbacks*. Unos *flashbacks* relativos ya que son construcciones mentales, más que “saltos temporales” al pasado. En este punto –todavía estamos en la comisaría con el coronel– el enfoque subjetivo sirve para establecer de nuevo, con la ambigüedad como estética, la conexión política con Grecia, al mostrar –mientras el coronel habla de que ha recibido órdenes desde arriba– los cuadros de los reyes de Grecia que presiden el despacho. No obstante [véase la **Figura 3**], la visión es fugaz, entrecortada o empañada por las luces que se reflejan sobre sus rostros anulándolos, en una elección irónica, y también significativa de cierta ceguera monárquica.

En cuanto a los matices sobre el personaje de Montand, su complejidad dados los escasos minutos que aparece en escena, viene dada por los mencionados *flashbacks* que lo asaltan y por la relación con su mujer Hélène (Irene Papas). [Ver **Figura 4**].

¹¹⁵ Costa-Gavras a Dan Georgakas y Gary Crowdus, en CROWDUS, G. y GEORGAKAS, D. (1969-1970), *op. cit.*, p. 14.

FIGURA 4:



La visión del escaparate retrotrae a “Z” a un episodio del pasado: su mujer (Irene Papas) le sorprende en la consulta con una paciente. Luego, desde el hotel, mientras coloca el retrato de la familia en la mesilla, telefonea a su esposa, que está preocupada por su seguridad.

La referencia a la amante se menciona fugazmente en la novela¹¹⁶, pero el modo de insertar el aparte mental del personaje, un elemento que retrotrae inmediatamente a una sensación pasada, como un rayo fugaz (en este caso la peluca) es una seña de identidad del estilo de Semprún. La forma de conectar los recuerdos con el presente, de un modo algo *proustiano*, pero que supone, al mismo tiempo, una ruptura completamente ajena a la trama principal del film, característica que él mismo reconoce: “Empiezo una historia y después, de repente, paso a algo completamente distinto. (...) A ciertas personas les parece irritante. A otras les gusta”¹¹⁷. El personaje de “Z” tiene así mismo un bagaje compartido con el autor del guión (y con sus personajes o *alter egos*): la amargura melancólica de una memoria siempre presente. “El implacable avance de una acción en todo momento trepidante no impide, sin embargo, que el film rompa la linealidad cronológica con diversos flashbacks breves e impactantes, no muy lejanos de los fugaces pensamientos que surcaban la mente de Yves Montand en La guerra ha terminado (...). La memoria, considerada como un filtro selectivo frente a la realidad, es una de las características que atraviesan medularmente la obra, escrita y

¹¹⁶ “(...) ¿Qué era ese pueblo que había llegado a vender su pelo y sus ojos? Su pelo para hacer pelucas para mamarrachos. Como esa americana a la que había conocido unos meses antes, que quería hacerse un aborto. Al quitarse la peluca rubia, había descubierto un pelo castaño, corto como el de un adolescente. Entonces tomó la peluca y empezó a soñar; ¿de qué mujer procedían esos cabellos? (...)”, en VASSILIKOS, V. (1977), *op. cit.*, p. 68.

¹¹⁷ Jorge Semprún citado en su biografía cuyo título no dista mucho de la monografía de Esteve Riambau dedicada a Costa-Gavras: *De traidores y héroes*; AUGSTEIN, F., *Lealtad y traición. Jorge Semprún y su siglo*, Tusquets, Barcelona, 2010, p. 269.

filmada, del guionista y novelista español”¹¹⁸. De hecho, la emocionante llegada de Montand al aeropuerto recoge también ese elemento tan *sempruniano* del regreso y de la añoranza del país, propia del exiliado.

Un personaje, el de “Z” encarnado por Montand, mucho más complejo de lo que habitualmente se plantea, puesto que su estoicismo heroico no deja en definitiva de ser una imagen externa, una idealización de un narrador distanciado y omnisciente. El “Z” público, esperanza frustrada de Grecia, erigido en símbolo por derecho propio, entra en contradicción con el “Z” privado. El hombre humano, con sus contradicciones y sus dudas íntimas, capaz de engañar a su esposa con una bellísima paciente de su consulta ginecológica, que además se siente –por lo que apunta la plasmación de su *flashback*– más obsesionado por esa cuestión, que por los problemas (que en ese momento suenan como una vaga pesadez) que le plantea su coro de pacifistas, preocupados por no tener lugar para reunirse. Un pequeño detalle que precisamente por no resultar evidente – “Z” no les ignora claramente sino que en ese momento se abstrae con otra cosa– resulta más complejo, incidiendo en una dualidad de su carácter, eludida por norma en los análisis del film. Dice Costa-Gavras al respecto: *“Es un hombre al que le gustan las mujeres. Tiene relaciones con mujeres, pese al hecho de que tiene una esposa bella. Eso pasa todos los días, a todos los políticos [Se ríe]*¹¹⁹*. En su día hablamos mucho de eso. Los opositores hablaban mucho de la cuestión. Hablamos y decidimos que no podíamos dejar de hacer alusión a eso en el film. Porque como le decía antes, lo importante es mantener la ética del personaje. Esa era la ética en cuanto al personaje de Lambrakis. Se sabía que tenía una mujer, una vida íntima y personal, pero que también había otras mujeres, que habían pasado por su consulta. Así que había que hacer también una alusión a eso. Era un héroe, pero no un héroe cristiano total*”¹²⁰.

Tercer acto: Manifestantes e indignados.

.

Quizá no resulte casual que el cartel pateado por Vago (Marcel Bozzuffi), uno de los “indignados”¹²¹ contramanifestantes de extrema derecha, sea el de un *western*

¹¹⁸ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, pp. 56-57.

¹¹⁹ Entre otros muchos ejemplos, Costa-Gavras se anticipa en pocas semanas al escándalo surgido en torno a la relación secreta del presidente francés François Hollande con una actriz, Julie Gayet, que además debuto en el film de Gavras *La petite apocalypse*.

¹²⁰ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

¹²¹ Con este apelativo son denominados en la novela.

europeo¹²², dada la previa insistencia en remarcar la influencia cultural americana. En cualquier caso, lo que sí que resulta evidente, es el modo dialéctico de presentar a las dos sociedades en conflicto. Mientras los estudiantes se manifiestan en las calles, la clase bien pensante acude al teatro (a ver al ballet ruso del Bolshoi) después de haber desatado a su jauría para que les haga el trabajo sucio. Ambos planos son equiparados mediante un encadenado simbólico, no solo de imagen sino también de sonido, pues los gritos de la reyerta dan paso a un florido minué, cuyo origen lejos de ser inocente, alude a los nazis y a su “*práctica de celebrar conciertos durante las ejecuciones*”¹²³. Una descripción de clase también presente en la primera secuencia de *Sección especial* (*Section spéciale*, 1975), en la que también colaborarán Gavras y Semprún.

FIGURA 5:



En las calles, junto al Club Picadilly donde va a tener lugar la reunión, grupos de estudiantes y manifestantes, son atacados salvajemente por extremistas provistos de porras, ante la inacción de los agentes de seguridad. Por primera vez aparecen en escena los dos autores materiales del asesinato de “Z”: Yago (Renato Salvatori) y Vago (Marcel Bozzuffi)¹²⁴.

Este breve aparte, que hemos considerado como el tercer acto de la tragedia, es el que más nítidamente plantea una suerte de “lucha de clases”, o al menos un planteamiento puntualmente dialéctico. Es una confrontación que no se corresponde con la clásica división marxista (clase obrera y clase dirigente), porque el *lumpenproletariado* como extracción social casi define más a los agresores fascistas que a los manifestantes pacifistas (que son en su mayor parte universitarios). El conflicto, no

¹²² *El bueno, el feo y el malo* (*Il buono, il brutto e il cattivo*, Sergio Leone, 1966).

¹²³ GEORGAKAS, D., “Z”, *Film Society Review*, diciembre 1969, p. 34, citado en MICHALCZYCK, J.J. (1984), *op. cit.*, p. 97.

¹²⁴ Sosías respectivos de Spiros Kotchamanis, conductor del motocarro, y Manolis Emmanuelidis, autor del golpe mortal contra Lambrakis, denominados Yangos y Vangos en la novela.

obstante, se establece claramente entre los paradójicos defensores de los intereses de la clase dirigente, y los de un programa genérico de la izquierda. La resolución –a través del encadenado significativo– es indudablemente dialéctica.

El epicentro del film.

Cuarto acto. La noche de autos.

Toda esta parte del film recrea un tono extraño, potenciado por la nocturnidad, la violencia salvaje de los reventadores y la disposición mecánica pero inerte de la policía, en contraste con el ensimismamiento del personaje de “Z”, cuyo punto de vista, sobre todo después de recibir el primer golpe, tiene un aire nebuloso.

FIGURA 6:



Al caer la noche, junto al lugar de la conferencia política, se van concentrando simpatizantes pacifistas, extremistas reaccionarios que intentan reventar el acto, y antidisturbios hieráticos que no intervienen pese a las agresiones evidentes de los boicoteadores. La situación es presenciada por el reportero y fotógrafo de un diario de importante tirada (Jacques Perrin), entre otros periodistas. El abogado del comité (Bernard Fresson) ha de escapar corriendo mientras la policía permanece impasible. Desde el hotel, miembros del comité intentan contactar con la jerarquía policial, que no responde porque está en el teatro.

La atmósfera se embriaga de un aire de fantasía casi futurista, y la escena parece una “*región lunar*”¹²⁵, como se describe en la novela de Vassilikos. Un espíritu que se refuerza por esa dicotomía entre los hechos, descritos desde una perspectiva de crónica, y las sensaciones subjetivas del personaje. Los miembros del comité adquieren la

¹²⁵ VASSILIKOS, V. (1977), *op. cit.*, p. 43.

aparición de los sitiados en un terreno inhóspito acechado por el inminente peligro de los salvajes. Un extrañamiento eficaz precisamente porque el escenario no es tal, sino la zona céntrica de la ciudad repleta de fuerzas de orden público, pero en la que cruzar la calle le puede costar a uno la vida. “*De una manera general, en la película, la calle representa una amenaza, es peligrosa, imprevisible, perpetuamente tomada por borrachos y chillona*”¹²⁶. Si la policía mantiene una actitud robótica y gélida, en oposición los contramanifestantes fascistas se comportan como una turba deshumanizada. Su carácter político mínimo (unos cuantos eslóganes anticomunistas, cuando ni los manifestantes ni el diputado “Z” lo son), se eleva por encima de cualquier argumentación para desencadenar un gusto sádico por la violencia. El control de la manada, más bien descontrol, es dirigido en la sombra por los propios militares, como el titiritero que mueve sus marionetas.

La introducción del personaje del periodista, (encarnado por Jacques Perrin, a la sazón productor de la película), abre un nuevo punto de vista, colocando las bases para su posterior protagonismo en la segunda parte del film. Un personaje que es la síntesis de los tres periodistas implicados en el caso real, y cuyo perfil resulta despolitizado. Su búsqueda de la verdad se basa por un lado en su naturaleza profesional, puramente inspirada en el reto personal y en el desparpajo aventurero; y por otro en la posibilidad de conseguir exclusivas que entregar a su periódico. La figura del reportero sirve además para presentar a “Z” ante el espectador (desde una óptica a priori imparcial, o al menos, menos partidista que la de sus acólitos), como un diputado honesto, campeón deportivo, médico, gran esperanza política del país, y haciendo hincapié en que no es comunista. Un retrato explícito que confluye con el movimiento de cámara que muestra a “Z” al otro lado del cristal del hotel.

La actitud envalentonada y estoica del personaje encarnado por Montand al atravesar la calle, lo emparenta con esos héroes americanos en la línea de Gary Cooper; caminando frontalmente, mientras la turba intenta impedirle el paso¹²⁷, al tiempo que un montaje de planos en *travelling*, aportan una tensión crispada al momento. Una situación que se repite cuando se encara poco después, en actitud de duelo, con varios manifestantes que salen corriendo. En su forma de encarar el destino trágico, “Z” parece no temerle a la muerte, arriesgando (de forma poco razonable) su integridad, para exponer una lección.

¹²⁶ LEBLANC, G. (1985), *op. cit.*, p. 42.

¹²⁷ Una secuencia mimética (de puesta en escena y disposición) a aquella del *western Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948) en que John Wayne caminando obcecadamente va abriéndose paso entre una manada de reses, dispuesto a batirse con su hijo adoptivo (Montgomery Clift).

En su actitud, de hondos referentes evangélicos, “Z” llega a perdonar a sus propios agresores porque son pobres diablos que realmente se atacan a si mismos, que escupen contra sus intereses.

FIGURA 7:



El diputado pacifista (Montand) es agredido ya inicialmente cuando intenta acceder al edificio, aunque finalmente lo logra escoltado por sus camaradas. La situación se hace más tensa cuando empieza el discurso del líder, que se escucha en la calle gracias a los altavoces. Al lugar acuden también el general (Pierre Dux) y el coronel de la policía (Julien Guiomar) de paisanos, que contemplan la violencia provocada sin intervenir, solicitando además que se eliminen los altavoces. El diputado Georges Pirou (Jean Bouise) es salvajemente maltratado por los contramanifestantes, que llegan a bloquear el paso de la ambulancia para rematarle. La paliza solo concluye cuando caen en la cuenta de haberse equivocado de hombre: su objetivo es “Z” y no él.

Semprún y Gavras complementan ese aire de héroe trágico, valiente y autorreflexivo pero seguro¹²⁸, introduciendo una cierta amargura, también edificada, por supuesto, sobre el laconismo de Montand. En el film, “Z” es un símbolo que no esta

¹²⁸ “La muerte nos espera quizá en todas partes, pensó, lo importante para nosotros es no esperarla en todas partes. Porque no seríamos sino el aceite que libera las articulaciones del mecanismo del miedo”, pensamiento de Z en VASSILIKOS, V. (1977), *op. cit.*, p. 124.

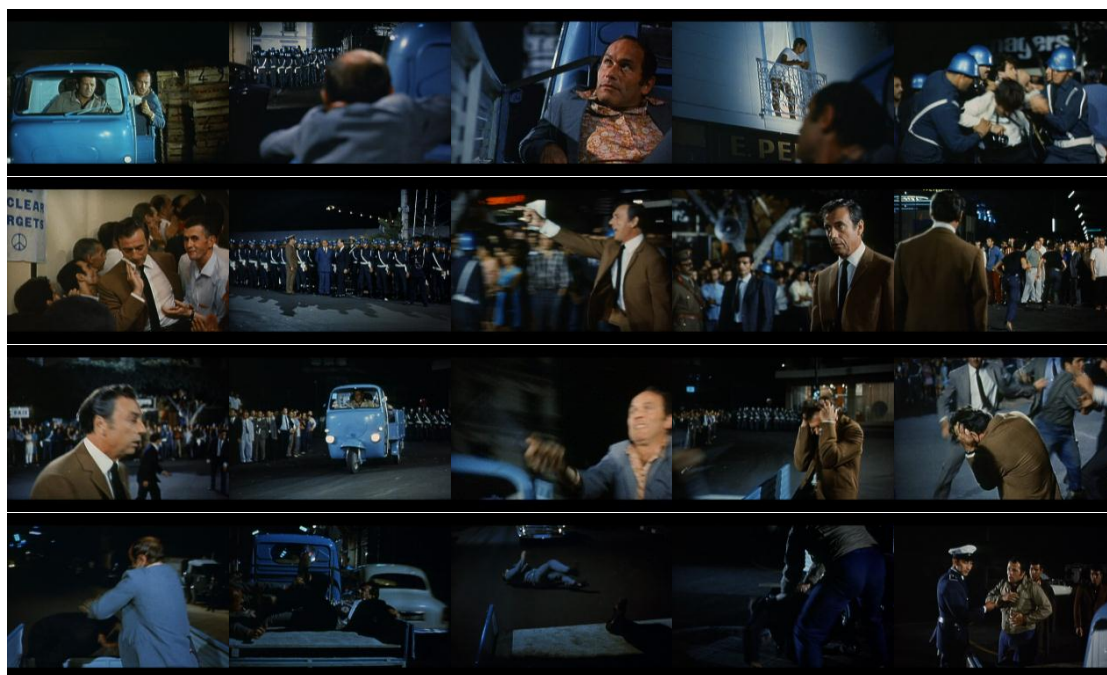
absolutamente seguro de querer serlo; no desde una perspectiva política –más humanitaria que ideológica– que desarrolla por convicción; sino desde la debilidad del ser íntimo. De ahí que frente a las aclamaciones que recibe el personaje en la novela, el plano subjetivo de Montand al entrar golpeado en el club, muestre (con el efecto reforzado de la distorsión de la lente), una serie de rostros extraños, distantes, y un tanto atónitos, admirados pero silenciosos, en una escena presidido por la enorme foto del personaje¹²⁹.

En el exterior, la sucesión de actitudes fascistas (como el intento de cortar la megafonía) culmina con la salvaje agresión al diputado Georges Pirou (Jean Bouise). Este personaje, que en la novela se llama Georges Piruchas, es la encarnación del parlamentario real de la EDA, Yorgos Sarujás, agredido también en la noche que mataron a Lambrakis. La violencia de la escena, provocada por la absoluta indefensión del personaje, encarnación típica del frágil intelectual, que, ya magullado, es arrojado a los leones, supone un punto de inflexión previo en el film, que amplifica la propia agresión posterior a “Z”. La brutalidad del ataque, que se prolonga en tres niveles diferentes, adquiere para el público la definitiva revelación de la naturaleza de los antagonistas (políticos). La expectativa de crueldad que se genera en el público cuando los extremistas consiguen bloquear la ambulancia, casi haría innecesario mostrar lo que acontece después, salvo por el hecho de que la trama (y así aconteció en la realidad) exige que el personaje siga con vida y que sus agresores se den cuenta de que han errado en el objetivo. La planificación del director es así mismo realista y brusca; disemina la acción en cortes rápidos pero muy precisos, potenciados por el rodaje sobre el terreno, evitando el uso de retroproyecciones para los vehículos, y aportando con ello gran sensación de verosimilitud.

La construcción de los personajes negativos sigue distinguiéndose por su trazo grueso (son pendencieros, borrachos, brutales), que el caso de Vago (Bozzuffi), incluye sus inclinaciones por los adolescentes de su mismo sexo (heredando la condición de pederasta de la novela). Un detalle mínimo que sintetiza las amplias descripciones literarias, cargando las tintas sobre su condición de parias perversos.

¹²⁹ Dice Simone Signoret: “En Z, cuando Lambrakis-Montand toma posesión del pequeño despacho del Comité, o quizá cuando es llevado allí después del primer golpe en la nuca, no recuerdo bien, en la pared del despacho hay un enorme retrato. Es diez mil veces agrandada, la pequeña foto que presté a Costa. Mientras la tuvo me prestó una reproducción de Picasso L’homme à l’oeillet, después me devolvió la foto intacta”. SIGNORET, S. *La nostalgia ya no es lo que era*, Argos-Vergara, Barcelona, 1983), op. cit., p. 302.

FIGURA 8:



El motocarro conducido por Yago (Renato Salvatori), extremista agresivo al que ya hemos visto en acción, se acerca a la plaza. En la parte de atrás se encuentra el otro compañero, Vago (Marcel Bozzuffi). Mientras tanto, el general ordena que se retire a los periodistas. Al terminar su charla, el diputado sale a la calle y exige al General (Pierre Dux) —que se da la vuelta, marchándose— que garantice la seguridad de los manifestantes pacíficos. Después de que la chulesca actitud de “Z” haga retraerse a unos atacantes espontáneos, la furgoneta se lanza sobre el diputado y Vago aprovecha para asestar un fuerte golpe en la cabeza con su barra metálica. Este cae de rodillas y se desploma, siendo a continuación socorrido por sus colegas. Uno de los simpatizantes de “Z”, salta sobre el motocarro, y consigue noquear a Vago que cae del coche. Yago frena en seco y le hace salir disparado, pero cuando se dispone a liquidarlo es arrestado por un policía honesto.

Por otro lado, la apelación de “Z” al General, mientras este se repliega mecánicamente y mezclándose con sus hombres, está dibujada de manera que la singularidad del diputado se contrapone a la masa vociferante por un lado, y a la policial inerte por otro. Su perfil se destaca nuevamente con sus gestos llenando el encuadre, como cuando le señala (como si le responsabilizara preventivamente de su muerte), o como cuando ahuyenta a los alborotadores, planos en los que Gavras sutilmente encuadra con un contrapicado. [Ver fotogramas 8, 9 y 10 de la **Figura 8**]. Dicho engrandecimiento previo aporta todavía un mayor choque en el momento en que la figura cae abatida por el golpe, cómo si se asistiese al derrumbe de un coloso inexpugnable, sensación que potencia la caída casi coreográfica de Montand, agarrándose el pelo con las dos manos, mientras dobla las rodillas.

Precisamente, la filmación del atentado, con tres planos cortantes del motocarro, cada vez más próximos al agresor, revela la habilidad rítmica del responsable de la puesta en escena, tanto por la sensación de violencia, como sobre todo, por la magnífica y paradójica combinación de instantaneidad y al mismo tiempo ralentización. El mundo se para cuando “Z” cae, pero todo ha sucedido de modo fugaz, visto y no visto, y al mismo tiempo congelándose en la retina. Esta sucesión de planos, es el núcleo central de todo el ensamblaje narrativo. Todo conduce a la muerte de “Z” y todo se deriva de la misma. El instante se verá precisamente repetido desde el punto de vista diverso de algunos testigos, focalizados por el juez, a lo largo de la investigación.

Otra muestra del ritmo sostenido de Gavras es su manera de pasar rápidamente del atentado a una escena de acción total sin transiciones previas, pues ya habrá tiempo para el luto en el acto siguiente. La escena que incrementa la tensión precedente, se sumerge ya completamente en el territorio del policiaco, al mostrar una pelea a brazo partido en el remolque, filmada sobre el propio motocarro en marcha, y empleando todos los trucos del género, como la intriga sobre cual de los dos personajes va a caer al vacío (el bueno o el malo), predisponiendo al espectador a que prácticamente anime en silencio al heroico hombrecillo que pretende detener a los asesinos.

Este extraño personaje, al que se ha visto brevemente atender a “Z” después de la agresión, se abalanza sobre el motocarro en marcha consiguiendo subirse. Su papel narrativo, aunque episódico, resulta fundamental en la historia, ya que, gracias a él, se consigue indirectamente atrapar a los agresores. La novela abunda sobre este personaje apodado “El tigre”, cuyo gesto tuvo lugar en la realidad. Su presentación como un humilde obrero, gran admirador del diputado y de su causa, queda resumido en el film en su único diálogo, cuando dice que es carpintero. Una aportación que vuelve a subrayar la proximidad de ese héroe ya abatido con los más humildes, con el pueblo en toda la magnitud de la palabra, extremando tanto su bondad como la maldad de los antagonistas.

El quinto acto. Reacción de las autoridades y luto de compañeros.

La reacción a la muerte de “Z” se divide en dos frentes contrapuestos, el de los antagonistas reunidos en la comisaria; y el del “coro” de amigos y compañeros de la víctima, que lloran a su líder, mientras divididos, en una característica habitual de la forma de proceder de la izquierda –y que alude sutilmente a las interioridades de los

partidos de este signo, en base a la experiencia de Semprún-, intentan consensuar una estrategia; un planteamiento que vuelve a posarse en los mimbres de la tragedia griega¹³⁰.

FIGURA 9:



El fiscal (François Périer) se desplaza inmediatamente a la gendarmería al salir del teatro para informarse de lo sucedido. Por su parte, Vago (Marcel Bozzuffi) acude a la sede de un periódico de extrema derecha, para que un amigo publique que ha participado en la contramanifestación. El fiscal (Périer) llega al hospital en dónde se encuentra con los abogados colegas de la víctima (Charles Denner y Bernard Fresson), que le recriminan lo sucedido. El periodista a la caza de información (Jacques Perrin) habla con los abogados que le cuentan lo ocurrido y le informan de la existencia de amenazas previas. Además, se entera de que la mujer de la víctima está al llegar gracias a una telefonista. “Z” (Yves Montand) está en estado crítico. Por su parte, el diputado Pirou (Jean Bouise) está fuera de peligro.

En la escena siguiente, el fiscal (Périer) preocupado por la repercusión política del acontecimiento recrimina sus excesos a los militares, y descubre que uno de los agresores, Yago (Renato Salvatori), se encuentra arrestado, aunque permanece en la cantina de la comisaria. Vago (Bozzuffi), enterado de la gravedad del caso, regresa al periódico para evitar que su nombre salga al día siguiente, lo que da pie a descubrir que mantiene una relación con el otro periodista. A la salida acosa a un adolescente que juega al *pin-ball*. Los representantes del comité se lamentan de lo ocurrido y debaten la estrategia a seguir, reaccionar, o mantenerse a la defensiva.

¹³⁰ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 57.

En el frente militar, el procurador (Périer) actúa con cierta ambigüedad, escandalizándose de que dos diputados hayan sido heridos, pero quejándose también de la probable utilización política del hecho por la oposición. Su cinismo y su actitud servil pero no exenta de sarcasmo, unida a su presencia física (menudo, con bigotito y fijador) le equipara con otro famoso “colaboracionista” de la historia del cine, el prefecto de policía encarnado por Claude Rains en *Casablanca* (*id.*, Michael Curtiz, 1942).

Paralelamente, se abre la primera línea de investigación policiaca del film, a través de la figura inquisidora pero lúdica (opuesta a la rectitud del juez), que encarna el periodista (Jacques Perrin). La trama introduce la cuestión del periodismo a través de una comparación entre dos formas de ejercerlo. Por un lado, la prensa comprada por el gobierno y la derecha, que actúa para encubrir la verdad: el periodista que recomienda al agresor que acuda al hospital para que no sean solo los de “izquierda” los que se contabilicen como heridos; pero también los titulares de ese mismo periódico que responsabilizan a la organización pacifista de los actos violentos... Por otro, la actitud del joven reportero “independiente” centrado en desentrañar la verdad, al margen de que su razón última sea el éxito profesional y no simplemente la ética.

La mañana siguiente al atentado, cerrando la primera parte del film, un camión de limpieza riega las calles en un símbolo interpretable de forma variable: bien como la representación de la “limpieza” que va a suponer la investigación; o como el intento por “lavar” el asesinato que van a orquestar las autoridades.

Transición entre primera y segunda parte: La viuda y la presentación del juez.

Este aparte que ralentiza (solo levemente) la acción, corresponde a un amplio capítulo de la novela, que se presenta como un panegírico lírico sobre el héroe, reflejado en el pensamiento –de redacción retórica y cargada de mitología– de su viuda abatida. El personaje del film está desprovisto de ese sentimentalismo. La viuda (Irene Papas) no es una plañidera de su héroe, sino una mujer desolada pero estoica, con una cierta ambivalencia muy bien construida que mezcla su luto trágico, con la amargura derivada de la compleja relación con su marido adúltero.

En esta transición también se presenta de forma muy significada –mediante un movimiento de cámara que gira sobre el personaje, y que se constituye en el símbolo narrativo del giro en la focalización– al personaje del juez (Jean-Louis Trintignant). La

elección de la puesta en escena le singulariza, a través de la utilización constante de planos en los que aparece individualmente, frente al resto de la jerarquía policial, mostrada como un colectivo. Una elección de puesta en escena que le distancia de la estrategia conspirativa de las autoridades, construyendo paulatinamente al otro héroe del film (éste casi un antihéroe), complementario al personaje de “Z”.

FIGURA 10:



La esposa del diputado, Hélène (Irene Papas) llega al hospital, también invadida por recuerdos intensos de momentos vividos con su marido. Posteriormente, presencia el frío informe médico sobre el gravísimo estado de su marido sin que las autoridades presentes se den inicialmente cuenta. Cuando se percatan, Hélène muestra su desprecio silencioso a todos ellos, mientras intermitentemente es invadida por recuerdos de su marido. Uno de los hombres presentes en la sala destaca entre los demás, el joven juez de instrucción, provisto de gafas oscuras (Jean-Louis Trintignant).

El hecho de que el único integrante del reparto de nacionalidad griega sea la actriz Irene Papas, refuerza la idea de tragedia clásica que apunta Riambau¹³¹, que alcanza su cenit en esta secuencia, en que parece desarrollar uno de esos actos finales luctuosos de las obras de Sófocles. Además, el silencioso personaje de Papas, que apenas pronuncia unos tímidos *laissez-moi* en una escena posterior, adquiere la

¹³¹ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 57.

simbología absoluta del país representado. “*Fue tremendamente importante para mí tener a Irene Papas en Z. Ella es la única griega en el reparto, y es utilizada como el símbolo de la Grecia que sufre. Irene se opone rabiosamente al régimen militar. Ella fue al funeral de Lambrakis, y es una gran amiga de Mikis Theodorakis*”¹³².

Irene Papas encarna a la viuda, pero también representa a la Grecia herida por la muerte de Lambrakis y por el golpismo fascista. Una Grecia llena de dignidad, que vive su dolor de forma silenciosa, pero con una mirada acusadora y magnética que quema. Una aportación exclusiva de la imponente presencia de la actriz en sus escasos minutos en pantalla.

La llegada del personaje está resuelta del mismo modo que la del diputado al descender del avión. Una majestuosidad apuntada por un gran plano general que irrumpe al mismo tiempo que el corte musical principal del film, el mismo tema que el de “Z”. Ese gran plano general muestra el coche llegando, y diversas panorámicas (nerviosas, cortadas) siguen su ascenso por las escaleras del hospital hasta que, como “Z”, se reencuentra con sus conocidos en un momento de cierto éxtasis narrativo, también reforzado por el giro musical, que introduce poéticamente su primer *flashback*.

El personaje de Irene Papas, como el de Montand, es el único de esta primera parte del film al que la narración le concede un punto de vista propio, que cristaliza en sus apartes mentales. “*Se pueden reconocer en estos fragmentos de memoria que conducen al espectador a otros espacios de tiempo una de las características de la escritura de Semprún, que se adapta, en este caso, al estilo de la novela de Vassilikos, con su estructura narrativa fragmentada (traducida sobre todo en el montaje) en la que los monólogos secretos de los personajes se alternan con los fragmentos de periódicos, al igual que el discurso aséptico de los médicos crea un contrapunto, en el film, a las imágenes de la memoria íntima de Hélène*”¹³³. Unos *flashbacks* que frente a los que motivan otros personajes, tienen un contenido emocional (los del juez son siempre analíticos), construido, como en los de Montand, a partir de gestos, palabras o sensaciones (una caricia, unas frases de un médico que lo conoció, o el olor de su perfume). Uno de ellos muestra al personaje, como a Lambrakis, realizando en solitario la marcha por la paz.

¹³² Costa-Gavras a Guy Flatley, en FLATLEY, G. (1970), op. cit., p. 15.

¹³³ BUCARELLI, A., “Z: du roman au film en passant par l’écriture de la vie”, en CÉSPÉDES, J. (Ed.), *Cinéma et engagement. Jorge Semprún scénariste*, CinémaAction y Éditions Charles Corlet, Condé-sur-Noireau, 2011, p. 55.

En el caso de Hélène (Papas), sus recuerdos son insistentes. La abordan de modo intermitente, reflejando perfectamente su sentimiento de pérdida; el de quien no se puede quitar de la cabeza al ser querido que acaba de perder. La identificación de este personaje con Grecia conlleva que esa memoria obsesiva sea también la de un país, traumatizado por la pérdida y por el recuerdo de una figura que es el símbolo mítico de su libertad arrebatada. Una idea apuntada también por Anna Bucarelli: “[Costa-Gavras y Semprún] *dan a la viuda de “Z”, sin nombre en la novela, el nombre de pila de Hélène haciendo así alusión a las raíces mismas de la Grecia antigua en una suerte de personificación del país (sugerido también por lo homofonía con el adjetivo ‘helena’), en la que ella encarna la felicidad perdida y la condición actual de duelo*”¹³⁴. Esta relación entre personaje y espacio geográfico, de carácter simbólico supone un precedente de la metáfora que Costa-Gavras crea en *Hanna K.* (1983), entre su protagonista femenina y la tierra.

Esa focalización individual se genera ya a partir de la llegada al hospital, cuando Gavras introduce a los periodistas que acosan a Hélène a partir de planos subjetivos de ella, (rostros extraños y distantes, como en el caso de “Z” en la manifestación). Uno de los periodistas pregunta al personaje si ha recibido un telegrama del presidente norteamericano. Un detalle real, pues John F. Kennedy mandó a la viuda de Lambrakis una nota de pésame. La relación establece una cierta conexión entre ambos personajes históricos. Tanto Kennedy como Lambrakis, con sus diferencias, representaban un mismo tipo de perfil político y una esperanza (bastante abstracta), frustrada con su asesinato. La conexión en el film es muy sutil (quizá el público americano reaccionara tan bien ante el film por esta identificación), pero es apuntada por diversos autores¹³⁵, además del hecho de que Jorge Semprún utilizara extractos de discursos del presidente americano para la escena del mitin de “Z”¹³⁶.

Precisamente el film anula esta línea épico-histórica, eliminando en este punto el episodio del funeral de Lambrakis, multitudinario en la realidad, y desarrollado en la novela con mucha grandilocuencia, a través de un viaje en tren que recorre Grecia portando el ataúd, y que explícita aún más las connotaciones religiosas existentes,

¹³⁴ BUCARELLI, A. (2011), *op. cit.*, p. 54.

¹³⁵ “La escena del crimen es mostrada en diversas ocasiones y una de las repeticiones es a cámara lenta, un análisis casi fotograma a fotograma, que mantiene sorprendentes coincidencias con los films rodados por Zapruder sobre el asesinato de Kennedy”; en GEORGAKAS, D. y CROWDUS, G. (1969-1970), *op. cit.*, p. 12. Así mismo en la novela, se cita expresamente a Kennedy. VASSILIKOS, V. (1977), *op. cit.*, p. 117 y p. 280.

¹³⁶ CROWDUS, G., “Z”, *Cineaste*, otoño 2002, vol. XXVII, nº 4, p. 53.

porque el entierro tiene lugar en el domingo de resurrección, desarrollado en medio de una paz y distensión casi milagrosa.

La citada irrupción del juez (Trintignant) coincide con el intenso momento en que la mujer asiste a la explicación del informe médico. El violento *zoom* (desde la perspectiva de la viuda) que se centra en las radiografías de la víctima, marca las balizas sobre las que se va a edificar la investigación, conectando claramente el aspecto médico con el de la encuesta judicial. No es casual por tanto, que el plano subsiguiente sea el del juez. El título previo al estreno definitivo del film añadía un subtítulo a la solitaria letra mayúscula: *Z ou l'anatomie d'un assassinat*; una fórmula que además se ha empleado como denominación de diversos artículos y estudios sobre la película. Este apelativo médico convierte en evidente esa identificación, pues la actuación del juez de instrucción se desarrolla como una autopsia política del caso, y de las estructuras y relaciones entre asesinos y mandos policiales.

FIGURA 11:





La cúpula militar y policial, presidida por el general (Pierre Dux), estudia los *dossiers* de los miembros del comité, reforzando la vigilancia sobre ellos e intentando arruinar la figura pública de “Z”. Posteriormente en el despacho del procurador (Périer), el juez (Trintignant) toma posesión del caso: “*Ahora él es el jefe*”¹³⁷ dice el fiscal. Mientras la esposa (Irene Papas) sigue atentamente la progresión médica de su marido, en la conversación entre las autoridades y el juez, todos le plantean insistentemente la versión del accidente fortuito provocado por dos borrachos. “Z” muere. Su esposa en el hotel tiene un acceso de llanto cuando se queda a solas, y recuerda alternativamente el momento del fallecimiento en el hospital, y algún episodio de la vida pasada. El periodista (Jacques Perrin) irrumpe en la habitación, momento que coincide con una manifestación de estudiantes que protestan por el asesinato y pintan la letra zeta en el suelo. La policía disuelve la manifestación. La viuda y el periodista presencian los acontecimientos desde la ventana.

El carácter de farsa que toman todas las reuniones de la cúpula militar y policial se mantiene en estas escenas previas al comienzo de la investigación. Muchos de los gestos, diálogos y situaciones son propios de una comedia: todos los consejeros mueven la cabeza a la vez mostrando ignorancia cuando el general les pregunta si “Z” tenía líos de faldas; las razones de los militares ante el juez para sostener la tesis del accidente resultan pueriles; y el general comenta a propósito del abogado más radical, Manuel (Charles Denner): “*Un revolucionario, un fanático, y judío naturalmente*”¹³⁸; el coronel le corrige “*Medio judío*”¹³⁹; El coronel replica: “*Son los peores se creen superiores a todos, incluso a los propios judíos...*”¹⁴⁰.

Un diálogo irónico que revela por primera vez en la obra de Gavras y Semprún, uno de sus temas fundamentales (especialmente de Semprún, verdaderamente obsesionado por la cuestión): la denuncia del antisemitismo; un detalle que se convierte en una autorreferencia sarcástica del escritor español a sí mismo, puesto que además de

¹³⁷ COSTA-GAVRAS, (1969), *op. cit.*

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

tener antiguas raíces judías, toda su obra literaria y política está marcada por su experiencia en ese sentido¹⁴¹. Así mismo, el personaje de Charles Denner, bautizado como Manuel, además de ocuparse de las organizaciones políticas universitarias –como hacía Semprún en España durante los años cincuenta–, y cuyo protagonismo –si bien secundario–, se amplía con respecto a la novela de Vassilikos, no hace sino ampliar la nómina de personajes apasionados y revolucionarios, que aparecen puntualmente en las obras de Semprún, denominados “Manuel”, como homenaje al personaje de *L’espoir* de André Malraux (1937)¹⁴², y al nombre que puntualmente, como ocurrirá luego con ‘Gérard’ en *La confesión*, el propio Semprún utilizó en la clandestinidad. Así mismo, como apunta Bucarelli¹⁴³, el personaje de Manuel (Denner) es el único del coro de Lambrakis que, en una tímida alusión a la experiencia biográfica de Semprún con el Partido Comunista Español, mantiene una línea separada con respecto a la estrategia política del comité pacifista.

La comedia, Bertolt Brecht y Z:

La utilización de la comedia en la caracterización de los personajes negativos es una fórmula relativamente original teniendo en cuenta que las consecuencias de sus actos son terribles, y que se ven en el propio film, cuando lo habitual en un drama histórico convencional, es que si el personaje negativo comete un acto terrible, su perfil sea también terrible, más cuando el referente es real y el film tiene un alcance histórico y político.

Por ejemplo, los villanos de Hitchcock (una referencia ineludible para Z¹⁴⁴) son siempre vistos con mucho sarcasmo, pero sus tramas (precisamente sus *macguffins*) carecen de la trascendencia de Z. Costa-Gavras inventa precisamente un tipo de *thriller* dónde el *macguffin* resulta primordial, motivo por el que la caracterización de sus

¹⁴¹ “Desde el primero, El largo viaje, hay en todos mis libros algún personaje, real o imaginario, tal vez episódico pero siempre significativo, que encarna dicha relación, que refleja el papel central que la reflexión sobre la cuestión judía, sobre el antisemitismo, desempeña en mi trabajo de escritor y de militante político”. SEMPRÚN, J., *Pensar en Europa*, Tusquets, Barcelona, p. 196.

¹⁴² “El nombre ‘Manuel’ representa un nombre de guerra del autor, retomado en su obra literaria para identificar al ‘rojo español’ o Rotspanier exiliado a causa de la Guerra Civil, comprometido en Francia en la lucha contra el nazismo y continuando su combate, en tanto que Español, después de la liberación”. BUCARELLI, A. (2011), *op. cit.*, p. 56.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 56.

¹⁴⁴ Aunque el cineasta británico opinó que un film con este tema político “no interesaría a nadie” cuando Yves Montand renunció a hacer *Topaz* (*id.*, 1969), para aceptar el rol de Z. MICHALCZYCK, J.J. (1984), *op. cit.*, p. 88.

villanos resulta insólita en su trazo irónico y grotesco, que puede entenderse también como otra huella más de género en la construcción. Un modelo de denuncia que si que está, algo más presente, aunque menos politizado que en Gavras, en los films antinazis de Fritz Lang, como por ejemplo en *Los verdugos también mueren*¹⁴⁵, sobre guión de Bertolt Brecht¹⁴⁶. Una serie de referencias que el propio autor reconoce: “*El trasfondo social de Lang también está presente en Hitchcock, pero más como una coartada, como un pretexto situado siempre en un segundo plano. En cambio, en los films de Lang tiene una profundidad mucho mayor, quizá porque (...) tuvo que huir de Europa*”¹⁴⁷.

La influencia de Brecht se puede hallar desde Z a *El capital* (2012), partiendo de algunos de los principios enunciados por el autor alemán en el *Pequeño organon para teatro* (1948), como el primero: “*El teatro consiste en representar ficciones vivas de acontecimientos humanos ocurridos o inventados, con el fin de divertir. (...) No se le situaría en una posición superior si, por ejemplo, se le hiciese un mercado de moral. Por el contrario, tendría que procurarse el no rebajarlo con esta aspiración, lo que ocurriría inmediatamente si la moral no lograra divertir y divertir precisamente a los sentidos (que es con lo que la moral saldría ganando)*”¹⁴⁸. A este respecto, el propio Costa-Gavras comenta que “*debido a una evolución política personal, yo estoy ciertamente más influenciado actualmente por las lecciones de Brecht, que por las de Hitchcock*”¹⁴⁹. “*¡Brecht es mi generación! Nuestra generación ha vivido y ha crecido con él. Son los dos polos, si usted quiere, del espectáculo (...), la antigüedad griega y Brecht, que abrió una vía nueva en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, al final de los años cuarenta, los cincuenta, etcétera*”¹⁵⁰.

También pueden hallarse múltiples precedentes en el terreno de la comedia política que al final vira parcialmente hacia el melodrama, *El gran dictador*¹⁵¹, o hacia el suspense, *Ser o no ser*¹⁵², films en los que el perfil del mal resulta paródico aunque su

¹⁴⁵ *Los verdugos también mueren* (*Hangmen Also Die!* 1943, Fritz Lang). También *Furia* (*Fury*, Fritz Lang, 1936), tiene un discurso político beligerante, además de mantener puntos de contacto con la posterior obra de Costa-Gavras *El sendero de la traición* (*Betrayed*, 1988). Según comenta el propio Costa-Gavras, Lang comentó a propósito de Z, que “*no le habría desagradado hacer un film como ese. Un gran cumplido para alguien como él que no decía nunca las cosas de modo explícito*”. Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 41.

¹⁴⁶ La influencia genérica de Brecht, en principio contradictoria con la sencillez clásica que se atribuye a Gavras, también es anotada por Riambau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 223.

¹⁴⁷ Costa-Gavras a Esteve Riambau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 217.

¹⁴⁸ BRECHT, B., *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, Paris, 1979 (1948).

¹⁴⁹ Costa-Gavras, citado en CIEUTAT, M. (1985), *op. cit.*, p. 119.

¹⁵⁰ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

¹⁵¹ *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940).

¹⁵² *Ser o no ser* (*To Be or Not to Be*, Ernst Lubitsch, 1942).

referente real sea extremadamente trágico, y en los que, habitualmente, las consecuencias de esa maldad, aunque estén en la mente de todos, quedan elididas o aligeradas (La visión del nazismo de estos films citados es crítica pero no plantea espacios en extremo trágicos).

La diferencia en el caso de *Z*, visible en la secuencia que nos ocupa, es que la combinación entre ambos aspectos es perpetua; el hecho trágico se plantea en toda su dimensión, y el drama no nace de la comedia, sino que el drama plantea algunos aspectos internos como farsa, partiendo de las connotaciones, a veces exageradas, y a veces no tanto, de la propia realidad. Serge Daney lo reafirma, con intención peyorativa: *“Hay en Z un aspecto de guiñol que alegra a los espectadores. Como en el guiñol no hay una sola escena que no muestre a alguien (en última instancia, cualquiera) que no tenga a otro por encima. Esa generalización, frívola e irresponsable, de las relaciones de fuerza que hace que resulte más agradable burlarse del poder ridiculizado que adherirse a la causa y al destino del noble Lambrakis”*¹⁵³.

La ironía convive con la tragedia de forma intermitente, generando polos opuestos de reacción en el espectador que hace más eficaz su respuesta. Es decir, lejos de resultar convencional o maniquea, y aunque gracias a su articulación *“algunos intelectuales de izquierdas, poco amantes del cine, hayan podido experimentar una alegría simplista”*¹⁵⁴ según sigue diciendo Daney, la fórmula reaviva constantemente la atención del espectador porque desvirtúa de forma constante sus expectativas, al plantear en una sucesión trepidante, no solo escapes cómicos más o menos complejos a través de determinados personajes (como en Shakespeare o John Ford), sino la alternancia entre un mal diabólico, que en su retrato (ideológico, formal, protocolario) hace sonreír¹⁵⁵, frente a los actos que lleva a cabo (bruscamente trágicos y viles) y que provocan una repulsa absoluta y unas ganas de colmar la venganza y la reacción por parte del espectador; un efecto dramático que no por antiguo resulta menos efectivo, ni menos original en su utilización para contextualizar la reconstrucción ficticia de un escándalo político candente, y que explica en gran parte el éxito del film; porque la aproximación a los hechos, con la voluntad manifiesta que se desliga del engranaje narrativo, lejos de ser frívola, resulta determinadamente política y comprometida.

¹⁵³ DANEY, S., “Les journées de Damas”, *Cahiers du Cinéma*, julio-agosto 1978, nº 290-291, p. 75.

¹⁵⁴ DANEY, S. (1978), *op. cit.*, p. 75.

¹⁵⁵ Un hecho probado por la visión en sala con público del film en su pase en la Filmoteca Española el 17 de mayo de 2013.

Precisamente, retornando al análisis de esta escena, la secuencia referida de signo irónico –la conspiración de las autoridades–, se alterna con la escena más trágica del film, la del duelo de la viuda, reforzada por la actuación muda y teatral (los ojos muy expresivos, el llanto muy físico) de Irene Papas. Su intimidad y sus fugaces imágenes mentales vuelven a plantear temas ya aludidos, dando pie, en el momento exacto del *flashback* sobre la muerte de “Z” en el hospital, a un montaje *pop*, algo envejecido, que alterna, al ritmo de unas notas a la moda de Theodorakis, imágenes brevísimas y de un simbolismo demasiado evidente de la luz del quirófano apagándose, mientras la viuda apaga la luz de la habitación. Un efecto que se compensa con la sensitiva escena en que ella vuelve a oler la colonia de su esposo muerto, o el plano panorámico que conduce su mirada hacia una mesa con objetos revueltos (libros, copas a medio beber...) que revelan la ausencia.

En ese juego tragicómico que funciona como una montaña rusa de estados de ánimo para el espectador, la aparición del periodista (Jacques Perrin) aligera la gravedad del luto, planteando de nuevo cierta socarronería (sus mentiras para que la viuda le responda, las fotografías a traición, el cambio de su frase justificativa para “engrandecer” la función de su crónica: “*el público quiere saber... perdón el pueblo*”). Además, esta escena deriva a su vez en pocos segundos hacia un planteamiento épico: los estudiantes manifestándose contra los culpables y en homenaje a la víctima, que pintan una gran zeta en el suelo; un momento emocionante, por el hecho en sí y por su focalización desde el punto de vista de la viuda y del periodista; ella recupera la esperanza, y él sufre una especie de “conversión” ética que junto a su afán profesional resultará fundamental para el progreso de la trama.

La épica y la satisfacción compartida puntualmente por personajes y espectador, queda bruscamente rota por la salvaje intervención policial que disuelve violentamente a los manifestantes, mientras uno de los agentes pisotea la pancarta con la foto del héroe fallecido. Pero no será este el último giro de la secuencia, puesto que el plano siguiente, vuelve a aportar un apunte grotesco (crítico pero cómico) al mostrar a dos policías cortándoles el pelo a dos jóvenes melenudos (un hecho recurrente en las fuerzas reaccionarias de la época, pero no por ello menos dado a la hilaridad).

Este bloque es una prueba sintomática de una de las constantes tonales –la alternancia tragicómica– de Gavras a la hora de construir su narrativa política (salvando quizá sus films con guión de Franco Solinas, en parte *Estado de sitio* y totalmente *Hanna K*, y sus tres primeros films americanos, *Desaparecido*, *El sendero de la traición*

y *La caja de música*), tan propia de su universo como la recurrente fórmula del “suspense político”, pero menos referida. Una alternancia tragicómica que bascula efectivamente entre los dos polos aludidos por Gavras: los griegos y Brecht.

La Segunda Parte. La investigación.

FIGURA 12:



En este punto, comienza la investigación retrospectiva sobre lo sucedido, llevada a cabo por un joven juez de instrucción frío e inicialmente insondable (Jean-Louis Trintignant), que revelará según avancen las pesquisas una integridad y apego a la verdad, insólitas para toda la jerarquía que le rodea. Tras conocer por el informe médico que la muerte no pudo deberse a una caída, sino al golpe contundente de un objeto metálico, el juez interroga al General (Pierre Dux). Este narra su versión del incidente tratado como un accidente fortuito.

El comienzo de la investigación parte, efectivamente, del análisis médico reforzando la mencionada identidad entre la autopsia científica y el proceso policiaco. El enfoque trágico es abandonado hasta el desenlace, y la narración de las pesquisas encadenadas entre sí parte de un distanciamiento absoluto, que nunca entra, por ejemplo en el caso del juez, a definir emocional o privadamente a los personajes.

El juez establece la perspectiva e incluso es el focalizador último –como veremos– de los *flashbacks* y construcciones mentales referidas a la trama. Sin embargo, nunca aporta ni un ápice de “humanidad”. Su actitud es fría y rígida,

absolutamente justa (en un sentido de justicia), tan precisa como la de una balanza. Se trata de una diferencia sustancial con la novela, en la que tanto el juez como los testigos, incluso los episódicos, tienen abundantemente descritos sus pensamientos y su vida privada.

El tono policiaco construye la intriga como un rompecabezas. Como en una novela negra, cada indicio conduce al subsiguiente interrogatorio, hasta que el puzle encaja perfectamente, en “*un film organizado, como cualquier thriller, sobre el principio de la causalidad*”¹⁵⁶. Como en los modelos literarios y cinematográficos, la forma casuística de proponer las piezas parte precisamente de un tono lúdico y sorprendente, que retiene el interés del espectador. Una potenciación irónica de las contradicciones de los testigos, que contrapesa el hecho de que el espectador conozca ya la trama política y criminal y la identidad de los asesinos. De este modo, la intriga nace de otros elementos.

En este sentido, la incertidumbre narrativa principal se base en saber si el juez se va a atrever a llegar hasta el final, o si va a ceder a la presión de sus superiores. Para ello es fundamental que el carácter del personaje tenga un halo de antihéroe misterioso, potenciado por la hierática pero irónica actitud de Trintignant tras sus gafas ahumadas. Otra de las dudas se centra en conocer la manera en que se va a desentrañar la tela de araña. Al partir el hecho criminal de una conspiración de estado (que algunos momentos apunta veladamente al gobierno y a la monarquía), estas incógnitas resultan válidas.

Si la trama policiaca respondiese al acto de un psicópata común y el investigador se viese respaldado por la ley y por las autoridades, el conocimiento de la identidad del asesino anularía la intriga y el mecanismo de su acorralamiento podría resultar mecánico. La división entre lo legal y lo ilegal está quebrada, no solo con ambigüedad sino de modo cristalino, por lo que la incertidumbre resulta constante.

Si trasladamos este razonamiento al ámbito político, nos encontramos con que en definitiva, el motor de la intriga se encuentra cobijado en el hecho de que la trama se ambienta en un escenario donde no se respeta el estado de derecho. Al ser consciente el público de que el sometimiento a la ley se incumple en todas las direcciones, lo es también de que no está garantizada la integridad de ninguno de los personajes, ni siquiera la del juez.

¹⁵⁶ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 56.

Este análisis permite conectar y comparar, precisamente, la trama de la ópera prima de Gavras, *Los raíles del crimen* (1965) con la de Z (1969). En el primer film, que puede definirse como un *polar* convencional, la identidad del asesino resulta desconocida hasta el final, lo que potencia en un sentido clásico (a lo Agatha Christie) el suspense para el espectador. Invirtiendo la argumentación, el hecho de que ese asesino sea un policía es lo que provoca la artificiosa sorpresa final, porque en un estado con garantías, el hecho de que un agente de la ley sea un criminal no es lo habitual. Al margen de que pueda verse en ese precedente un primer elemento de denuncia contra los excesos policiales, (una interpretación quizá algo exagerada), se trata de un elemento aislado y no de una conspiración interna y/o política. Precisamente en Z, una de las modificaciones que se operan sobre la convención del género policiaco (una convención americana que siempre se cita para hablar del film, normalmente en términos negativos), es esa inversión de los principios básicos del *thriller*: los elementos situados del lado de la ley, no solo no la garantizan de modo generalizado, sino que su poder es tan omnímodo, que incluso los singulares elementos honestos que representan a la ley están en peligro. En pocos films *thrillers* americanos –una excepción es *Los sobornados* (*The Big Heat*, 1953), precisamente de Fritz Lang–, se muestra un entorno social tan corrupto a todos los niveles, que incluya el de las autoridades de modo generalizado. La excepción del juez de Z, como miembro recto del lado de las autoridades, es tan insólita como la que representa el asesino policía, como figura corrupta en el seno del departamento de policía de *Los raíles del crimen*.

Cuando algunos de los detractores del film identificaban al sheriff de *Solo ante el peligro* (*High Noon*, 1952, Fred Zinnemann), con el juez de Z, para demostrar la debilidad del film, quizá no se daban cuenta de que precisamente ese film (por otro lado, excelente) planteaba una situación concreta, que lejos de ser convencional (aunque sea un clásico celeberrimo) constituía una metáfora muy clara de la situación política norteamericana en aquel momento, atenazada por la “caza de brujas”. El héroe individual no puede confiar ni si quiera en la ley que está corrompida o es cobarde, y se ve obligado a actuar solo. No porque sea un héroe de partida sino por que para cumplir con su deber profesional (el de juez o el sheriff) no le queda más remedio.

Una circunstancia que se ve aún más evidenciada en otros dos *westerns* insólitos, con mensaje político de fondo, y en los que el protagonista debe hacer frente precisamente a una autoridad asesina que se ha corrompido o ha abusado de su poder, la ya citada *Johnny Guitar*, cuyo poster se muestra en Z, y *Filón de plata* (*Silver Lode*,

1954, Allan Dwan). Evidentemente, el peso político del film de Costa-Gavras –mucho más intenso y evidente– no es comparable al de estos films, pero la construcción del drama del personaje, enfrentado a los abusos de poder de los representantes de la ley, parte del mismo principio.

Es decir, la individualidad del héroe burgués (el juez, el periodista)¹⁵⁷, circunstancia que aleja al film de la dialéctica marxista, no parte de un principio de exclusión del colectivo social (presente a través de los manifestantes estudiantiles), sino de la constatación (así ocurrió además según los hechos históricos), de que esas figuras fueron la excepción a la regla de su clase burguesa corrompida o acobardada¹⁵⁸. Más adelante se volverá a abordar el problema a partir de las críticas al film desde los sectores marxistas.

La implacable profesionalidad del juez le lleva a iniciar sus pesquisas interrogando al General (Pierre Dux) sobre el accidente, sabiendo ya que la herida mortal no pudo ser accidental. La narración del general se visualiza mediante un *flashback* falso, en que se ve a Z (Yves Montand) caer después de ser golpeado el motocarro. Este salto atrás en el tiempo constituye la introducción de una nueva complicación estructural, que vuelve sobre el problema de la focalización de los hechos.

Partiendo de ejemplos célebres como el del *flashback* mentiroso de *Pánico en la escena* (*Stage Fright*, Alfred Hitchcock, 1950), o el de la multiplicidad de puntos de vista de *Rashomon* (*id.*, 1954, Akira Kurosawa) o *La commare secca* (1962, Bernardo Bertolucci), Gavras integra a través de bloques narrativos separados las diferentes versiones de parte de un mismo acontecimiento, aunque en este caso, partan visualmente de la focalización del personaje del juez, es decir, de como el juez se imagina lo que le están contando los testigos. El hecho se ha objetivado al ser en primer término mostrado desde la posición distanciada del narrador omnisciente en el cuarto acto. Esta plasmación objetiva, epicentro de la acción del film, se ve modificada en función de los intereses de los personajes, para encubrir el asesinato, como en el caso del general, que miente escandalosamente; o de la emoción que le provoca el recuerdo, como en el caso del abogado Manuel (Charles Denner), que veremos más adelante.

¹⁵⁷ Dice Gérard Leblanc a este respecto de Z, “podemos hablar de un film a mayor gloria de los profesionales liberales”. LEBLANC, G. (1985), *op. cit.*, p. 42.

¹⁵⁸ Esta ironía se muestra ya en la novela original cuando los militares intentan convencer al testigo clave de que se desdiga de su declaración: “El día que necesitaron un héroe, tomaron un burgués y no un hombre del pueblo cómo tú. Z era un burgués. Se le importaba un rábano de la dialéctica marxista”. VASSILIKOS, V. (1977), *op. cit.*, p. 395.

La narración del general es tan exagerada, –viéndose a la policía perseguir el motocarro a tiros– que acaba provocando cierta hilaridad, creando un nuevo cruce de tonos muy sutil, que potencia el interés. Al final del interrogatorio, después de haber dejado mentir al testigo, que además permanentemente abusa de su posición, menospreciando al juez y a su investigación, el juez le revela que hay un testigo nuevo que afirma haber visto los hechos. El montaje por corte se incrusta sobre la conversación sin respiro para mostrar al testigo (Georges Géret).

El testigo de cargo:

FIGURA 13:



De camino al despacho del juez, El testigo clave, Nick (Georges Géret), fabricante de ataúdes, es agredido, y posteriormente, en el hospital, presionado por el general (Pierre Dux), para que no declare. Nick se reafirma en su testimonio ante el juez (Trintignant), lo que da pie a un *flashback* que le muestra en su taller. El testigo asegura que lo sucedido es un asesinato y desmiente la coartada de Yago (Renato Salvatori), probando la premeditación del crimen. Su familia también intenta disuadirle porque su hermana (Magali Noël) pertenece a un grupo de extrema derecha. Ante su obstinación en testificar, el evadido Yago (Bozuffi), aparece en el hospital con una porra, para eliminarle, acontecimiento impedido por la presencia del periodista (Perrin) que investiga por su cuenta.



La complejidad estructural del rompecabezas judicial pasa por la inclusión de *flashbacks* que complementan la información a partir de la perspectiva de los testigos (una focalización siempre subjetiva, en cualquier caso), pero además integra fórmulas para agilizar esta progresión. Es el caso del plano de reacción del testigo (Géret) a las palabras del general (Dux), [fotograma 8 de la **Figura 13**] que integra, al abrirse el plano [fotograma 9] al juez de instrucción (Trintignant). La elipsis no solo parte de la brusquedad del corte, como división temporal, sino que puede –como en este caso– aprovecharse de un mismo plano para representar el paso del tiempo, acelerando aun más el tiempo narrativo.

La investigación periodística:

A semejanza de la conexión del interrogatorio previo con el testigo de cargo; la escena de Vago (Bozzuffi) en el hospital, da paso a su interrogatorio por el juez, con lo que su captura y demás motivos, quedan asumidos por el espectador.

El interrogatorio de Vago plantea una cuestión de fondo latente durante todo el film. Se trata de la naturaleza compleja del conglomerado de contramanifestantes fascistas. Un hatajo de desgraciados sin apenas formación ni expectativas, cuyos débiles planteamientos políticos, nacen de una manipulación externa, que busca una explicación sesgada a sus condiciones de vida. Vago tiene numerosas condenas previas, entre ellas una por violación, que el justifica en que era monitor de un campamento de *boy scouts*. En su propia justificación por hallarse en el hospital Vago dice: “*Bueno, usted ya sabe. Un rico se constipa y pasa una semana en cama... Y, nosotros, los pobres, incluso con una pata mala tenemos que trabajar*”¹⁵⁹. La aseveración le sirve al juez para acusarle de

¹⁵⁹ COSTA-GAVRAS, (1974), *op. cit.*, p. 134.

comunista, lo que potencia la rabia de Vago que se descubre como militante de la organización fascista, destapando de esa forma su existencia.

FIGURA 14:



Vago (Marcel Bozzuffi) comparece ante el juez y acaba declarando que es miembro de un grupo de extrema derecha, el CROC (Combatientes Realistas del Occidente Cristiano), después de caer en una trampa puesta por el magistrado. Por su parte, el periodista (Perrin), consigue descubrir la existencia del CROC. Gracias a un ex-miembro arrepentido, Dumas “El ruso” (Guy Mairesse), al que le consigue un pasaporte para salir del país, el periodista conoce los nombres de algunos colaboradores y miembros de la organización, entre los que se encuentra un frutero bigotudo, agresor principal del otro diputado Georges Pirou (Jean Bouise).

Este juego dialéctico tan sabroso para el espectador, en el que el juez da muestras de una sagacidad equiparable a la de cualquier detective de novela negra clásica, apunta también la confusa base ideológica del pensamiento de los militantes del CROC, no exenta de dialéctica, pero con una peculiar visión (típica de la extrema derecha por otro lado) de a quién culpabilizar de su situación social.

La investigación del periodista, desarrollada mediante un montaje vertiginoso y nada confuso a la vez, pasa de la información que le ofrece el testigo (Géret) a la pista del ruso que vende información a cambio de un pasaporte en el puerto. Una serie de elementos que son ya claramente propios de la atmósfera de policiaco (el puerto, los testigos ambiguos, el peligro evidente del periodista al realizar el reportaje...). La sucesión de fotografías alterna ese aire *noir* en la temática, con una presentación diurna, lúdica y aventurera, que se posa sobre la actitud del personaje, sus engaños casi infantiles, o la propia descripción de los sujetos (un tuerto que vendió su ojo a los americanos, un grueso vendedor de higos bobalicón...).

La banda sonora puntúa el ritmo, que adquiere una combinación formal moderna, a imitación de la propia actividad del periodista, con una distancia irónica, nada grave, sobre la galería de personajes que se muestran fugazmente. El montaje queda complementado por la inclusión de un nuevo *flashback*, desde la perspectiva del informante ruso, sobre los actos de la organización extremista, que plasma precisamente la dicotomía entre un fanático antisistema lanzando sus soflamas, y el grupo de borrachos y sujetos marginales, que acude a las reuniones, para conseguir un poco de ayuda, o de dinero para beber.

El otro agresor y más pistas que se cierran:

La fotografía obtenida por el periodista enlaza con el interrogatorio del agresor Baroné (Gérard Darrieu), que es desenmascarado en base a la inclusión de un planteamiento *Deus ex machina* bastante pueril y ya presente en la novela: el avión que traslada la prensa de Atenas a Salónica no ha despegado por la niebla, por lo que su presencia en el hospital como indignado ciudadano acusado falsamente, resulta ilógica.

Tras diversas contradicciones más que revelan su debilidad mental, el juez consigue arrancarle la confesión que pone en la picota al coronel de la gendarmería (Julien Guimar). Este testigo muestra precisamente una típica contradicción interna del psicópata cinematográfico, una ternura exagerada con determinados animales (su

obsesión es coleccionar pájaros), mientras su consideración de la vida humana resulta muy escasa¹⁶⁰. Una metáfora, la de los periquitos enjaulados, que puede referirse a la misma condición opresiva de estos parias manipulados. El planteamiento escénico vuelve a alternar los saltos al pasado, desde la perspectiva del testigo focalizada por el juez, combinados con los cambios de escenario (del hospital, al coche de la policía camino del despacho del juez).

FIGURA 15:



El agresor que reconoce el diputado (Georges Pirou) por la foto del periodista (Jacques Perrin), es Baroné (Gérard Darrieu), un sencillo vendedor de higos. Baroné se presenta en el hospital para negar las acusaciones, pero su papel queda al descubierto, cuando se revela que el periódico aún no ha publicado su foto. Desesperado, cuenta al juez como un protector, que resulta ser el coronel de la gendarmería (Julien Guimar), le reclutó para ir a reventar la manifestación, y como le pidió que acudiese al hospital a quejarse escandalizado.

El *flashback* de Baroné introduce un elemento fundamental a partir de un sencillo detalle expresivo. Todos los *flashbacks* referidos a la investigación muestran la versión de la historia que presenta cada testigo. Pero su focalización, la de las imágenes que se ven en pantalla, parten del punto de vista del juez, como se ha insinuado previamente. Es decir, aunque la verdad sea diversa en función de los testigos, la plasmación de las escenas que narran el pasado no constituye una simple aportación simplificadora del autor, sino que es una construcción mental del personaje del juez. Los *flashbacks* no son por tanto *flashbacks* en el sentido literal del concepto. Son presente narrativo, solo que en ese punto de la narración, como ocurría también cuando

¹⁶⁰ Una afición por los pájaros que comparte con el terrorista grandullón y tonto de *Buenos días, noche* (*Buongiorno, notte*, Marco Bellocchio, 2003).

Z recordaba a su amante, lo que se ve en pantalla es la reconstrucción imaginaria de un personaje, y no la realidad física que está observando. Una consideración bastante original que Costa-Gavras confirma al ser interpelado por esta cuestión: “*El personaje del juez hace el análisis de las diferentes cosas que otros han dicho. (...). Imágenes mentales, sí. Son imágenes mentales, absolutamente, sí*”¹⁶¹.

La pista que conduce a esta reflexión es precisamente el hecho de que solo al final del *flashback* de Baroné [ver último fotograma de la **Figura 15**], cuando el juez comprende quién es el personaje que le acompaña (el coronel), la cámara permite que lo veamos claramente. Hasta entonces, el espectador –al igual que el juez– ha podido intuirlo pero no comprobarlo. Si el punto de vista hubiese sido en exclusiva el del testigo episódico, la lógica de la puesta en escena nos hubiese permitido ver durante todo el *flashback* el rostro del Coronel. En definitiva, los *flashbacks* reales o mentirosos, no ilustran omniscientemente el relato de los testigos o se plantean desde el punto de vista de estos, sino que plasman lo que el juez se está imaginando mientras escucha sus testimonios.

Por otro lado, este bloque plantea seriamente un dilema conceptual –introducido por Gavras y Semprún– en torno al papel político de la prensa, y a la estrechez de miras del diputado de la izquierda (ensimismado en su movimiento), frente a la voluntad de eficacia, del periodista, a su vez progresivamente comprometido. Después de que el diputado Pirou (Jean Bouise) reconozca a su agresor, le pide al periodista (Perrin) que ceda la fotografía a la prensa de su organización para hacerlo público. El periodista le responde: “*Se publicará pero no en el periódico de ustedes, sino en un diario de gran tirada de la capital. En primer lugar, porque así llegará a más gente. Y, en segundo porque... será mejor pagada*”¹⁶². Ante las quejas del diputado el periodista añade “*Pero, escuche. ¿Qué quiere usted, satisfacer su vanidad o resultar eficaz?*”¹⁶³, una frase que perfectamente podría aplicarse a la voluntad de los autores, e incluso a la propia carrera como cineasta de Costa-Gavras, como apunta Daniel Serceau cuando se pregunta: “*¿No aparece el periodista como doble del realizador?*”¹⁶⁴.

La discusión entre el reportero y el político plantea de antemano la discusión cinematográfica y política que se generó en torno al film, y ante la que Costa-Gavras y Jorge Semprún siempre respondían con similares explicaciones a la del periodista

¹⁶¹ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

¹⁶² COSTA-GAVRAS, (1974), *op. cit.*, p. 146.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 146.

¹⁶⁴ SERCEAU, D., “La trilogie”, en PRÉDAL, R. (Ed.), (1985), *op. cit.*, p. 56.

encarnado por Jacques Perrin, no en vano, productor de la película. También la novela de Vassilikos se puede hallar un antecedente, en la reflexión en torno al personaje protagonista: “(...) cuando se desea llegar al gran número, a las masas anónimas, uno debe elegir entre todos los medios de comunicación el que se encuentre más a su alcance”¹⁶⁵.

Los miembros del CROC y otro testigo de cargo fundamental:

FIGURA 16:



Después de que el juez (Trintignant) se reúna con el procurador (François Périer), asustado por las proporciones que va tomando el caso, continúa realizando interrogatorios a varios testigos o sospechosos: el líder del CROC, varios miembros de la organización, el hombre que saltó sobre el motocarro, el abogado del comité, y un nuevo testigo (Jean Dasté), que aporta las pruebas definitivas de la premeditación por parte de los dos sospechosos, así como de la presencia de una autoridad militar junto a ellos, que resulta ser el coronel (Guiomar).

Tras la primera intromisión evidente de los superiores del instructor en el proceso, agravada luego por la aparición del Fiscal General del Estado, el juez se aplica

¹⁶⁵ VASSILIKOS, V. (1977), *op. cit.*, p. 55.

sobre la organización extremista que se ha puesto al descubierto. La charla entre el juez (Trintignant) y el procurador (Périer), tiene la apariencia de un resumen simplificado de todas las pistas y engranajes del caso, una especie de síntesis que reorganiza la trama, para evitar cualquier posible cabo suelto en la mente del espectador.

La posición del fiscal es de un cinismo continuo, preocupado solo por las implicaciones políticas del caso (el jugo sacado por la oposición) y por poner en duda todos los indicios que el juez le plantea. Un método hoy todavía vigente para descartar pruebas incontestables peritadas, consistente en generar ruido y desinformación, por ejemplo en la respuesta que el fiscal da a la prueba de la autopsia que el juez le presenta: *“Una contraautopsia probaría lo contrario... Y el informe pericial de la contraautopsia llegaría a un resultado que anularía los precedentes, etcétera, etcétera...”*¹⁶⁶.

La fórmula de combinar –utilizando de nuevo fórmulas de elipsis no convencionales– los posteriores interrogatorios (de testigos de cargo y de acusados) en apenas escasos minutos, cuando no segundos, refuerza la sensación doble de intensidad y de desmantelamiento llevada a cabo por el juez, un servicio que es la antítesis de lo que le ha pedido el procurador. El juez resulta un personaje infatigable profesionalmente, cuya insistencia parte sencillamente de su ansiedad profesional por hacer justicia a medida que se acerca a la matriz del caso. Las declaraciones de los miembros del CROC confirman mutuamente las coartadas, hasta que la respuesta de uno de ellos se contradice con su presencia –fotografiada– en la manifestación. Una respuesta ilógica que de nuevo aporta cierta hilaridad (*“pues si, parece que soy yo”*¹⁶⁷, dice después de verse en la foto), desmontando todas las coartadas anteriores.

Después de pasar revista a otro testigo: el hombre que salto sobre el motocarro y detuvo a los agresores, cuyo rol, como ya mencionamos, se reduce respecto a la novela; la declaración de dos de los miembros del comité, Matt (Bernard Fresson) y Shoula (Clotilde Joano) conduce a otro testimonio fundamental: Coste (Jean Dasté, actor fetiche de Jean Vigo y Jean Renoir en los primeros treinta), el hombre que hizo la llamada previniendo de las amenazas de muerte contra “Z”.

Coste (Jean Dasté), llamado Costa en el original de Vassilikos, pierde presencia respecto a su amplia descripción en la novela. Su pasado político de izquierdas, y su condición de represaliado por el gobierno, se reduce a un sencillo comentario entre el ayudante del procurador y el juez. El primero, intentando minusvalorar su testimonio le

¹⁶⁶ COSTA-GAVRAS, (1974), *op. cit.*, p. 155.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 159.

comenta al juez que estuvo desterrado en las islas. Una forma de exclusión y castigo que sufrió el propio padre de Costa-Gavras en los años cincuenta.

La narración de Coste (Dasté) vuelve a dar lugar a un *flashback* en que se pone de manifiesto la relación de Yago (Renato Salvatori) con el líder del CROC, y con el coronel de la gendarmería (Julien Guiomar). Una serie de fogonazos, que en la novela acaecían al principio, de modo cronológico, mientras que en el film se presentan como una rememoración que potencia la importancia de la perspectiva del juez. El espectador, del mismo modo, no conoce los hechos hasta que no lo hace el juez, lo que fomenta la estructura de suspense, lo que refuerza precisamente su interés sobre la trama.

La persecución y el cierre de la investigación:

La trepidante escena del coche, resuelta por un montaje brusco y acompasado al son de una notas *rockeras* de Theodorakis, genera un punto culminante en la vertiente de acción del film. Ampliando unos breves apuntes del original literario, Gavras introduce una especie de *impass* en la sucesión de secuencias ambientadas en el despacho del juez. El personaje de Denner es perseguido por un coche que intenta atropellarle subiéndose sucesivamente a las aceras y a los jardines de un parque. Una escena que tiene una evidente connotación *hitchcockiana* si pensamos en *Con la muerte en los talones*¹⁶⁸: inocente vestido de traje perseguido en un escenario inverosímil, que termina zafándose gracias a la vegetación, y por lo que su vestimenta termina hecha un desastre. La equiparación de las secuencias resalta precisamente el interés de Gavras por “ensuciar” la puesta en escena, desarrollada en una elegante sucesión de *travellings* sobre el papel, que en la práctica resultan planos broncos y desestabilizados, potenciando la sensación de violencia. Una “concesión” al espectáculo, más allá del sentido político de la persecución, muy criticada por los detractores del film, y que se convirtió en la escena representativa de aquello que buscaban atacar, pese a lo cual la secuencia se sigue manteniendo como una de las más recordadas de la película¹⁶⁹. La escena, lejos de suponer un elemento extraño, mantiene y aumenta la tensión del espectador, reforzando la sensación de que los autores del asesinato y el complot, no cejan en su intento de interferir en el proceso, por avanzado que este se halle.

¹⁶⁸ *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959, Alfred Hitchcock). Una evocación planteada por René Predal entre otros muchos analistas del film. PREDAL, R. (1985), *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁹ El mismo René Predal narra las diversas polémicas que se suscitaron en torno a esta escena, en *Íbid.*, pp. 14 y 15.

A 4x4 grid of 16 film stills from the movie 'The Italian Job' (1969). The stills depict various scenes from the film, including the initial chase, the heist of the gold bullion, and the subsequent escape. The images are arranged in four rows and four columns, showing the progression of the story from the initial chase to the final escape. The stills are: Row 1: 1. A man running towards a white car. 2. A man running on a sidewalk. 3. A man running on a street. 4. A man running through a field. Row 2: 1. A man in a suit talking to a man in a uniform. 2. A man in a suit talking to a man in a suit. 3. A man in a suit talking to a man in a suit. 4. A man in a suit talking to a man in a suit. Row 3: 1. A man in a military uniform. 2. A man in a suit looking serious. 3. A man in a suit looking serious. 4. A man in a suit looking serious. Row 4: 1. A man in a suit looking serious. 2. A man in a suit looking serious. 3. A man in a suit looking serious. 4. A man in a suit looking serious.

691

La declaración de Manuel (Charles Denner) ante el juez, genera un nuevo *flashback* –el segundo– en que se revisa el momento clave del film en el que “Z” es asesinado. La inclusión de una imagen previa de otro *flashback* de repetición que muestra la contradicción del general, vuelve a demostrar que los apartes pasados corresponden al punto de vista del juez, filtrado por las versiones de los testigos.

La previa secuencia de acción crea el tono perfecto para que el retorno al momento del crimen resulte eficazmente emocional por oposición. El relato de Manuel, muy sentido, reproduce fielmente la realidad omnisciente narrada en la primera parte, aportando su visión particular. Una visión particular –que aunque sea construida por el juez– es físicamente más cercana. Por un lado, los mismos planos de la acción están reencuadrados en *zoom*, y el eje de visión ha cambiado, para que podamos asistir a la perspectiva de Manuel (Denner) que estaba detrás de “Z” (Montand). La visión omnisciente partía del eje contrario. Por otro lado, la visión también es emocionalmente más intensa, lo que se deriva de la proximidad afectiva entre el testigo y la víctima. Un hecho que se refleja en la puesta en escena a través de la manera de introducir, fotograma a fotograma, el momento en que “Z” (Montand) es golpeado. Esta elección, apoyada por el tema principal sonando suavemente, no solo refuerza ese aspecto emocionante, sino que eleva el hecho a leyenda, y al personaje a mito. Una reproducción de verdades y mentiras recordadas, con efectos inversos pero equiparables a los planteamientos dramáticos e históricos que flotaban en torno al *western*, *El hombre que mató a Liberty Valance*, de John Ford¹⁷⁰, en el que también se integraban diferentes versiones sobre la muerte del personaje aludido en el título, y una reflexión sobre los efectos políticos que se derivaban de ella, en definitiva, sobre el origen de los mitos políticos. Al trasladarle esta comparación a Costa-Gavras, el cineasta sorprendido expresa lo siguiente: “*Nunca lo había pensado... Si, puede ser, si... puede ser* [Se ríe]. *Hablar de John Ford... Compararme con John Ford es un gran cumplido. Desde el momento en que se toca el poder como tema, sabe usted, se encuentra el mismo comportamiento, las mismas ideas y los mismos personajes, pienso. Cuando se aborda al poder, siempre hay cuestiones paralelas porque es un tema presente en todas partes, sobre todo en el caso del poder político. Vi muchas películas de John Ford en la escuela de cine y tiempo después, incluso tuve también la oportunidad de verle una vez en América, sí*”¹⁷¹.

¹⁷⁰ *The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962.

¹⁷¹ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

La narración de Manuel (Denner) continúa, y el tono vuelve a variar circunstancialmente. La epopeya épica que apunta todo lo relativo al momento del golpe, se relaja para mostrar el momento en que un voluntariamente torpe “voluntario” conduce a “Z” (Montand) y a sus camaradas al hospital. Este “voluntario” resulta ser (en otro giro de guión algo fácil e inverosímil si no fuese porque la realidad lo confirma) el chófer personal del general (Pierre Dux). La escena, pese a ese detalle, resulta aisladamente un prodigio de equilibrio tonal que pasa de lo cómico (el momento en que el chófer acciona el parabrisas en vez de arrancar, su choque con otro coche), con lo tangencialmente dramático (la agonía de “Z” que se está desangrando), constantemente atravesado por el suspense y la implicación del espectador, cuya ansiedad se provoca de modo ambivalente, pues sabe que “Z” no se va a salvar, pero se indigna por los avatares absurdos y provocados de este breve viaje, contado además en un *flashback* notablemente complejo, que es narrado sucesivamente por Manuel (Denner) y por el chófer. Un efecto de suspense paradójico que se logra –como en *Estado de sitio*–, pese a la conciencia de que el personaje de Montand ya ha muerto.

Esta indignación, multiplicada por la actitud socarrona y estúpida del chófer durante la vista, termina definitivamente con la investigación del caso. Es una indignación que el espectador comparte, una vez más, a partir del personaje del juez. La prueba es su reacción inconsciente durante la réplica, cuando habla por primera vez de “asesinato”. Un efecto magnífico, de una eficacia aún hoy brutal, que parte (como en los mejores *gags* de Billy Wilder o Lubitsch) de la previa siembra, en momentos anteriores del diálogo, de una semilla narrativa (un pequeño detalle), modificado después, cuando el espectador está desprevenido. El juez ha insistido tanto en corregir a los testigos para que no constase en acta la adjetivación criminal del “incidente”, que cuando él por primera vez habla, sin darse cuenta, de “asesinato” resulta evidente que el caso está cerrado. Es el taquígrafo quién debe interpelar al juez (y al espectador) para que sea consciente de lo que acaba de decir, y hacer consciente al público de un detalle que perfectamente le habría podido pasar por alto.

El detalle además de poner fin a la narración de la investigación, que queda “vista para sentencia” (realmente para su procesamiento, previa inculpación de los responsables), no solo pone de manifiesto la sentencia personal del juez, sino que confirma en sus expectativas al público, recompensándole puntalmente (en ese juego de quitas y cesiones), respecto a la indignación absoluta que sentía a partir de las dos

escenas visualizadas anteriormente, y que se basa, como apunta Daniel Serceau, en la creación de un “*programa de placer*” narrativo¹⁷².

FIGURA 18:



El fiscal (Périer) y el fiscal jefe, empiezan a mostrar gran preocupación por el proceso, y tras interesarse por la ideología del juez –que resulta ser hijo de un militar de alto rango– le presionan para que cierre el caso en falso, o que al menos recaiga exclusivamente en los dos agresores. Le proponen dividir la culpa, entre los pacifistas como provocadores y los agresores, dejando que el ejército dilucide las responsabilidades internamente.

Esta secuencia que confronta claramente al juez con sus superiores jerárquicos, constituye la acusación definitiva (más allá de las efímeras pruebas previas en el diálogo y la acción) contra el Estado como responsable del crimen. Un crimen que no es resultado de un complot extemporáneo de varios policías provinciales y un grupo de extrema derecha, sino que se ampara en las instituciones políticas y judiciales del país, y que sirve además para explicar las semillas que engendrarán la dictadura posterior. La figura de Trintignant, solitaria y empequeñecida, refleja esa soledad institucional, que llega a culminar en el plano cenital, en que aparece casi “dominado” por el espacio.

La primera parte de la conversación se centra en la refutación de las pruebas por parte del fiscal general. El juez opone a esas reservas los hechos, como ya hizo con el procurador (François Périer). Así mismo, rememora –dando paso a una secuencia nueva–, la última pieza de la instrucción: el silenciamiento por parte del general, del informe real del policía que detuvo a Yago (Renato Salvatori) *in fraganti*.

De nuevo se trata de una construcción imaginaria del juez, como apunta el propio aparte del guión original: “*Esta escena nos la muestran ahora las imágenes, como si el pensamiento del Juez la reconstruyera para nosotros*”¹⁷³. La acotación de los

¹⁷² SERCEAU, D. (1985), *op. cit.*, pp. 48-63.

¹⁷³ COSTA-GAVRAS, (1974), *op. cit.*, p. 177.

guionistas resulta tan diáfana que plantea por sí sola toda la reflexión realizada en torno a la identidad entre el punto de vista del juez y el del espectador. La escena supone la culminación de las previas ilustraciones mentales del punto de vista del protagonista. Su imaginación de unos hechos referidos por un testigo en base a su punto de vista, se completa con un aparte que constituye la plasmación visual de una deducción. Una deducción que pertenece al personaje, pero que allana el camino para el espectador.

El *speech* del fiscal general Collas, sosías del presidente del Areópago, fiscal general de Grecia, resulta revelador del sentir del poder en ese momento todavía democrático. Después de interesarse por la filiación política del juez, y de intentar convencerle de que suspenda el procesamiento de las autoridades militares, declara: *“¡Como si no fuese suficiente que nuestro país sea invadido por granujas de cabello largo, por ateos, por drogados de sexo indefinido! (...). Ahora quiere usted poner en entredicho a las fuerzas armadas y a la justicia. Los únicos que se mantienen intactos en este país corrompido por los partidos y el parlamentarismo. En el instante mismo en que se está pensando en renovarlo, en un país sin partidos, si derecha ni izquierdas..., un país sumiso a Dios y a su destino... Y quiere usted echarlo a perder”*¹⁷⁴.

Las palabras del fiscal general culminan en una proposición, aplaudida por palacio y por el gobierno, consistente en juzgar separadamente a los criminales materiales, y a los organizadores del grupo de extrema derecha, dejando las responsabilidades de la policía a la competencia militar. La alocución de este personaje, alto representante gubernamental, desentraña sin ambages, el fascismo integrado en la cúpula, y la corresponsabilidad del gobierno Karamanlís, de la monarquía y de las fuerzas armadas. Un triunvirato cuya culpabilidad va más allá del propio caso Lambrakis.

Los autores ponen sobre la mesa no solo a los responsables, directos o indirectos, del asesinato, sino también a los de la dictadura. A fin de cuentas, el “golpe” contra Lambrakis, bien puede ser no solo un síntoma del fascismo incipiente en una democracia frágil y corrompida, sino la metáfora del propio “golpe” militar que instaura la dictadura, con la cooperación necesaria de la derecha política y de la monarquía de Constantino. Una idea que se refuerza con la panorámica de arriba a abajo que cierra la secuencia, y que plantea una especie de descenso, desde los “altares institucionales” hacia la alfombra que muestra una forma de cruz, aludiendo como señala Jiménez de las

¹⁷⁴ COSTA-GAVRAS, (1974), *op. cit.*, p. 179-180.

Heras, al discurso de “orden, patria y religión”, mantenido por la autoridad, y combinándose posteriormente con la imagen de las medallas que abre el “desfile” militar del tercer acto por el juzgado¹⁷⁵.

Tercera parte. Desenlace. el desfile militar.

FIGURA 19:



El juez, sin enfrentamientos ni tensiones, continúa con su labor y termina procesando, tras establecer sin sombra de duda la connivencia entre los parafascistas y la administración, a todo el estamento militar, incluidos el general (Dux) y el coronel (Guiomar), que no dudan en declarar su intención de suicidarse ante tal deshonor. El juez les responde: “nombre, apellido y profesión” y les acusa de asesinato.

Al igual que en la primera secuencia del film, este “último acto” judicial está planteado como una trepidante marcha bufa¹⁷⁶, que relaciona la tradición del protocolo militar (con sus desfiles, y toda su panoplia de medallas y uniformes), con su paso

¹⁷⁵ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J.A. (2004), *op. cit.*, p. 77.

¹⁷⁶ Indica el guión: “Los acontecimientos se suceden con rapidez vertiginosa en el film (si bien se arrastraron penosamente en el tiempo cuando ocurrieron).”, en COSTA-GAVRAS, (1974), *op. cit.*, 181.

continuo por el despacho del juez para ser acusados formalmente. La banda sonora que se inicia con el repiqueteo propio de una marcha militar, da paso a una sintonía juguetona que acompaña el transcurrir mecánico de los militares procesados por una misma galería de situaciones: un plano que se abre a partir de sus condecoraciones para mostrarles entrando en la sala mientras los periodistas les acechan; su reacción previa de ofuscación ante el juez, correspondida con las sencillas palabras “*Nombre, apellido y profesión*”; la lectura del cargo que se les imputa: “*Queda usted oficialmente acusado de homicidio voluntario con premeditación*”; y su salida por otra puerta, que provoca siempre el mismo error en los militares al encontrarla cerrada.

El carácter de rápida repetición de los mismos acontecimientos, en hasta cuatro ocasiones (dos mandos inferiores, el coronel y el general), marca el ritmo de comedia casi con diapasón. Una repetición que permite diversos *gags* puntuales, cuando los subsiguientes procesados se salen de la pauta repetitiva, o muestran actitudes singulares: por ejemplo, el coronel (Julien Guiomar) persigue a los periodistas por los pasillos con intención de agredirlos. [Fotograma 13 de la **Figura 19**].

El retrato cómico de este desfile jurídico-militar se intensifica además con las alocuciones de los imputados, que amenazan con suicidarse si se les procesa (en un apunte grotesco pero estrictamente verídico); con la contradicción final del general (Pierre Dux), que plantea que su presencia en una comida de hermandad del grupo paramilitar fascista es un montaje fotográfico; o con la pregunta que le hace a su abogado sobre la filiación del juez, que le responde que es hijo de un coronel de la gendarmería; otro dato real utilizado como réplica irónica.

Finalmente, el periodista (Jacques Perrin) le pregunta: “¿*Cree usted que ha sido víctima de un error judicial, como Dreyfus?*”¹⁷⁷, a lo que el general responde enfadado: “¿*Dreyfus era culpable!*”¹⁷⁸. Un nuevo apunte sobre el antisemitismo del personaje, basado en el caso del militar judío condenado injustamente a muerte a principios de siglo en Francia, y que permite desarrollar la última ironía (a falta de la terrible sucesión de los créditos del final)¹⁷⁹.

No obstante, cabría preguntarse en este momento, hasta que punto esa definición “exagerada” de la conducta fascista –de militares y agresores–, asumida en el análisis,

¹⁷⁷ COSTA-GAVRAS, (1974), *op. cit.*, p. 187.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 187.

¹⁷⁹ La insistencia sobre los temas judíos, es cómo ya decíamos, una constante particular de Jorge Semprún, quien además acabo recreando en un guión para televisión el caso citado: *L'affaire Dreyfus* (1997, Yves Boisset), aunque la cita a Dreyfus es original de la novela (VASSILIKOS, V., 1977, *op. cit.*, p. 371).

siguiendo a diversos autores citados, como una deformación cómica, y hasta cierto punto poco verosímil, de la naturaleza de los personajes, no responde con precisión a las conductas reales de determinados líderes o miembros de la extrema derecha. Costa-Gavras, cuenta a este respecto algunos hechos reales que fueron eliminados del film: *“Cuando el general era interrogado, portaba una pistola que enseñó mientras gritaba que se iba a suicidar si le condenaban. Eso era realmente demasiado inverosímil para ser incluido. (...) En otro momento, el juez le preguntó por lo que había hecho una mañana determinada y respondió: ‘Estaba mirando mi ropa interior’. Esos detalles le hubieran mostrado como excesivamente loco”*¹⁸⁰.

Esta reflexión –para la que nos tomaremos la libertad de realizar una comparativa entre la realidad actual de Grecia y la que presenta el film de Gavras (a fin de cuentas nos hallamos en una tesis sobre cine y política)–, surge a la luz de los recientes acontecimientos, en el contexto de la crisis griega, que han tenido como protagonista a un partido griego de extrema derecha con representación parlamentaria, Aurora Dorada, cuyos líderes han sido detenidos tras ser acusados de connivencia en múltiples delitos de violencia y corrupción –entre ellos el asesinato de un cantante antifascista–. Si se trae este dato informativo a colación, es porque las imágenes reproducidas por los periódicos de los responsables (políticos y ex-militares) conducidos a los juzgados, no pueden por menos de emular el desfile “bufo” de Z. [Ver **Figura 19 BIS**]], confirmando el talento de Gavras para anticiparse lúcidamente a la realidad, incluso al reconstruir un episodio histórico; al tiempo que se pone en cuestión el carácter caricaturesco de la representación del fascismo en el film.

FIGURA 19 BIS¹⁸¹:



Imágenes del líder del partido neonazi griego Nikolaos Michaloliakos, y del abogado del partido Christos Pappas al ser detenidos y conducidos a declarar ante el juez.

¹⁸⁰ Costa-Gavras a Dan Georgakas y Gary Crowdus, en CROWDUS, G. y GEORGAKAS, D. (1969-1970), *op. cit.*, p. 14.

¹⁸¹ Imágenes obtenidas respectivamente del diario *La Vanguardia*, 1 de octubre de 2013; del diario *ABC*, 1 de octubre de 2013 (Reuters); y de la Agencia France Press, 29 de septiembre de 2013 (AFP, Angelos Tzortzinis).

El propio Costa-Gavras unos días después de que saltara la noticia, relacionaba pasado y presente: “*Este grupo fascista [en relación a los neonazis griegos] estaba ya en Z si usted ve la película puede verlos allí*”¹⁸²; aunque diferenciaba claramente las implicaciones de la muerte de Lambrakis y las del joven rapero de izquierdas, Pavlos Fyssas, más conocido por su nombre artístico Killah P, asesinado por militantes de este grupo, al tiempo que declaraba lo siguiente: “*Son situaciones diferentes, lo importante es entender porque este asesinato ocurre ahora. (...). Es importante hacer muchas películas sobre la situación que esta ocurriendo ahora en Grecia, tanto documentales como ficción. Estoy intentando encontrar una buena historia para hacerlo*”¹⁸³. Una información desmentida no obstante por el autor posteriormente¹⁸⁴.

Retornando a la secuencia del film, se puede ver que el tono unido a la resolución positiva (hasta el momento) de la trama conduce a un sentimiento de exaltación en el espectador tentativo, que ve como “se hace justicia”, congratulándose por el heroísmo implacable del protagonista juez, y con la diversión que se deriva de la humillación expresionista de los responsables. Poulle define al personaje del juez como una “*prótesis del deseo de justicia del espectador*” al tiempo que explica, y quizá ahí radique la absoluta eficacia de la denuncia internacional de Gavras, el efecto que se produce, a partir de la identificación entre personaje y espectador, por el que “*la sala de cine se transforma en cámara de acusación*”¹⁸⁵. Es un momento triunfal, que “*satisface una pasión social*”, en palabras de Daniel Serceau¹⁸⁶, y que provocará todavía una mayor indignación, cuando se muestre el verdadero desenlace. Poulle analiza la secuencia matizando, respecto del debate entre farsa y realidad, que “*no sirve solamente para despertar risas en la sala (...): sirve también como alarde de artificialidad, como ruptura de la verosimilitud fílmica, para cerrar la ficción operando la relación entre la*

¹⁸² Costa-Gavras entrevistado por Amy Goodman, en GOODMAN, A. y SHAIKH, N., “Taking on Capitalism US Torture, and Dictatorships, Costa-Gavras on Decades of Political Filmmaking”, truth-out.org, 10 de octubre de 2013.

<http://truth-out.org/news/item/19352-taking-on-capitalism-us-torture-and-dictatorships-costa-gavras-on-decades-of-political-filmmaking> Consultado el 11 de octubre de 2013.

¹⁸³ Costa-Gavras citado por PAPAPOSTOULOU, A., “Costa-Gavras Reveals Plans for New Movie on Greece’s Political Situation”, *Hollywood Greek Reporter*, 5 de octubre de 2013.

<http://hollywood.greekreporter.com/2013/10/05/costa-gavras-new-movie-on-greece-political-situation-video-interview/> Consultado el 11 de octubre de 2013.

¹⁸⁴ Costa-Gavras al autor. París, 29 de octubre de 2013.

¹⁸⁵ POULLE, F. (1985), *op. cit.*, p. 30.

¹⁸⁶ En su artículo sobre el film, Serceau analiza la película en base al placer que proporciona al espectador su estructura narrativa y su dosificación dramática. SERCEAU, D. (1985), *op. cit.*, p. 52.

retórica política de la película y el retorno a la realidad de la política cuando la luz se enciende y el anuncio final queda retenido en los altavoces”¹⁸⁷.

Primer epílogo: La esperanza amarga¹⁸⁸.

FIGURA 20:



El abogado del comité (Bernard Fresson) le cuenta la noticia a la viuda (Irene Papas), junto al mar, en un paisaje rodeado de olivos. Ambos muestran su esperanza, ella algo amarga, porque las cosas mejoren.

Este primer epílogo bucólico es el complemento lírico de la conclusión judicial del caso. La presencia de los olivos como símbolo de esperanza¹⁸⁹, y la viuda de “Z” (Irene Papas), alentada por las noticias que trae Matt (Bernard Fresson). La última mirada de Irene Papas, muestra cierto desconsuelo. Una tristeza íntima, lógica, que no puede mitigar el sentido de la resolución judicial inesperada, y que complementa además la tendencia trágica del personaje, y los constantes elogios funerarios que este realiza en la novela. Sin embargo, el film cuenta con una diferencia con respecto al original literario. La novela culmina con la relación del incumplimiento de las sentencias, pero es cronológicamente anterior al golpe de estado de 1967. En la película, la actitud de la viuda no es solo íntima. El personaje de Hélène, como el de “Z”, se ha convertido en un símbolo del propio país. Esa figura de negro, llorosa y pálida, refleja una leve alegría puntual por el procesamiento de los asesinos. No obstante, su misma mirada perdida, realmente desesperada, resume el presagio de la tragedia.

La escena potencia el tono elegíaco, gracias precisamente al valle tonal que ha supuesto el previo desfile de militares, que a semejanza de payasos, han circulado ante el juez. La elegía amarga (de ambigua esperanza) de esta secuencia, se convierte en el

¹⁸⁷ POULLE, F., (1985), *op. cit.*, p. 34.

¹⁸⁸ Un acto titulado en el guión “*Desenlace provisional y un nuevo preludio...*”, en COSTA-GAVRAS y SEMPRÚN, J., (1974), *op. cit.*, p. 187.

¹⁸⁹ “*En el pequeño jardín de su casa, Costa-Gavras tiene plantado un olivo. Aun a sabiendas de que el clima parisino no es el más adecuado para este árbol típicamente mediterráneo, el cineasta cuida de él y corta las ramas que sobresalen para así redondear su copa. Para él, este olivo es un símbolo cuyas raíces le anclan con unos orígenes a los que jamás ha renunciado desde que nació en un pequeño pueblo de la Arcadia en 1933*”. RIAMBAU, E., (2007), *op. cit.*, p. 23.

prolegómeno de la verdadera soflama política del film: la denuncia explícita que supone el cierre.

Segundo epílogo: El golpe.

FIGURA 21:



La película acaba con una serie de sobreimpresiones, originadas en un telediario dirigido por el periodista (Perrin), que informa de las débiles sanciones sufridas por los responsables. Así mismo, se informa al público del subsiguiente golpe de estado de los coroneles, así como de la suerte sufrida por los personajes principales, muerte o asesinato de algunos, exilio o prisión para otros, así como expulsión del juez (Trintignant) de su magistratura. El film se cierra con un letrero que indica los derechos, autores y palabras prohibidas por el nuevo gobierno. Entre ellas se encuentra la letra Z, que significa en griego antiguo “Él está vivo”. El crédito incluido al final, explica que “*Estando deportado Mikis Theodorakis, la orquestación es de Bernard Gérard*”.

El prólogo final explica en un tono neutro la la suerte corrida por los protagonistas del film, primero es el periodista (Perrin) quien lo cuenta, y luego una voz en *off* femenina, cuando este es detenido, “*el narrador a su vez absorbido por la*

narración”¹⁹⁰. Dice Gavras a propósito de la idea de hacer desaparecer de escena al narrador: “Hay una cosa en Z que tiene mucha ironía y mucho sarcasmo, cuando el periodista que dice las noticias es detenido el también. [Se ríe]. Eso nos divertía mucho a Jorge y a mí. Jorge me dijo: ‘Quiza es demasiado’. ‘No, no, hay que hacerlo’, le dije. Bueno, el final de una película es siempre importante. Es a menudo el problema número uno. Como acabar un film...”¹⁹¹. Así mismo, las fotografías de los personajes se corresponden a las de sus referentes históricos, estableciendo de forma aún más evidente aunque no expresa, la conexión definitiva del film como Grecia y con el caso Lambrakis.

La falta de aplicación de las condenas militares, y la reducción ridícula de las penas a los civiles, se contraponen a la “casual” muerte por accidente de algunos de los testigos (apareciendo como muestra las imágenes de los coches destrozados), y a la persecución, detención o asesinato de los líderes pacifistas y de los responsables del esclarecimiento del caso Lambrakis, con posterioridad al golpe militar. Una ejecución suave del tema principal del film acompaña al rótulo final, en que pueden leerse las prohibiciones del régimen:

*“Los cabellos largos, las minifaldas.
Sófocles, Tolstoi.
Mark Twain (parcialmente).
Eurípides.
Romper los vasos a la rusa.
Aragon, Trotsky.
Hacer huelga.
La libertad sindical, etc., etc.,
Lurçat (¿¿???)
Esquilo, Aristófanes.
Ionesco, Sartre.
Los Beatles, Albee, Pinter.
Escribir que Sócrates era homosexual.
El colegio de Abogados.
Aprender el ruso.
Aprender el búlgaro.
La libertad de prensa.
La Enciclopedia Internacional.
La sociología, etc., etc.
Beckett
Dostoievski, Chejov.
Gorki (y todos los rusos).
El juego “Quién es Quién”.
La música moderna.
La música popular (Theodorakis).
Las matemáticas modernas.
Los movimientos de paz.
Y la letra Z, que significa: Esta vivo”¹⁹².*

La relación de prohibiciones deja perplejo a cualquier espectador por el compendio de absurdos que contiene, más allá de la amputación de libertades habituales

¹⁹⁰ SERCEAU, D. (1985), *op. cit.*, p. 53.

¹⁹¹ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

¹⁹² Relación sacada de los créditos del film. COSTA-GAVRAS, (1969), *op. cit.*

de los regímenes no democráticos. La lectura detenida de los autores y costumbres prohibidas en la Grecia de los coroneles, debería bastar para comprender que el retrato – grotesco sí– de los fascistas que efectúan Gavras y Semprún era un tétrico reflejo de una realidad palpable en aquel momento. Una lista que invita casi al sarcasmo en base a alguna de las incógnitas racionales que en un espectador medio pueden suscitar estas “realidades”, cuestión por la que le preguntaba a Costa-Gavras: “–¿Las prohibiciones del final de Z son todas reales? –Ah, sí, totalmente. No se podía hacer trampas con eso. –Es increíble. ¿Todas? –Todo, todo, todo. Había incluso una lista todavía más grande de prohibiciones. Eran unos locos, completamente ridículos. Es por eso que yo hice la escena de esa manera, en la que todos repiten lo mismo, salen de la misma puerta, etcétera. Había que preparar al espectador, para ese hecho, para mostrar hasta que punto los militares eran unos idiotas y unos imbéciles”¹⁹³.

Como en el resto del film, esa antinomia de tonos rubrica el final del film, cuando la narradora añade a la lista la letra zeta explicando el sentido de su significado en griego antiguo¹⁹⁴. Ese sencillo plano, sobre la efigie de Montand y el verdadero Lambrakis, resume poderosamente el contenido último del film: la denuncia rabiosa, trufada por la emoción del indignado, que sin embargo no arrumba la ironía para denostar lo absurdo de una realidad candente.

Sobre lo político:

La acogida del film en sus diferentes estrenos y escenarios, con las polémicas o triunfos suscitados, fue una buena muestra de su naturaleza auténticamente política. Costa-Gavras se enfrentó por primera vez a los ataques ambivalentes, desde la derecha, pero particularmente desde la extrema izquierda, que se recrudecerían en este último caso, con el escándalo que provocó *La confesión*.

Desde un aspecto estilístico, las acusaciones se centraron en la fórmula “comercial” empleada por Costa-Gavras para retratar un tema político de tal gravedad.

¹⁹³ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

¹⁹⁴ Poulle otorga gran significado a la elección –que parte del libro– de la letra zeta como título del film, explicando que es una metáfora doble, de la “promesa de aventuras” que contiene el film –su faceta dirigida a un público popular, que relaciona el símbolo con el mito del Zorro, por ejemplo–, a la que se suma el verdadero significado político citado. POULLE, F. (1985), *op. cit.*, p. 31.

Como recuerda Riambau¹⁹⁵, el estreno paralelo en París de *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, Octavio Getino, 1968)¹⁹⁶ –un documental revolucionario lleno de testimonios sobrecogedores, que traza un recorrido histórico crítico sobre la historia de Argentina– provocó una comparación inmediata con el film de Gavras, planteando dos formas antitéticas, y muchas veces irreconciliables, de aproximarse a lo político.

La mítica revista *Cahiers du Cinéma*, paradigma de la crítica francesa, se mostró muy agresiva con el film, acusándolo de carecer de ideología y de posicionamiento político, de reaccionarismo por su utilización de los mimbres del cine –capitalista– americano, y de hipocresía, por pretender al mismo tiempo, acusar la conexión del régimen griego con la CIA; añadiendo, por último, la acusación personal contra el director por frivolizar –narrando el caso Lambrakis en tono épico– con la grave situación de Grecia en ese momento¹⁹⁷. Otras de sus críticas versaron sobre el carácter *americanizado* de la estructura argumental, que presentaba una serie de héroes individuales consiguiendo enfrentarse y triunfar sobre el sistema corrupto: “*En este punto encontramos la mitología de muchos films americanos, según la que un hombre justo puede resistir siempre todas las presiones, todas las influencias (...). Una mitología procedente, en América, de una ideología vagamente liberal, dudosa: la del sheriff incorruptible (Solo ante el peligro), el jefe de policía intransigente (Los sobornados) (...)*”¹⁹⁸.

El problema de estas visiones, como planteaba Semprún¹⁹⁹, es que partían de una concepción ideológica de la crítica, que analizaba la estética en base a un determinado corsé. La politización tardía de la línea editorial de *Cahiers du cinéma* genera precisamente una actitud radical en este sentido, caracterizada por el “*fervor, sin mucho humor, y todavía menos autoironía. La revolución, a partir de 1968, fue particularmente rompedora*”²⁰⁰. La crítica de Narboni, no obstante, resulta muy útil

¹⁹⁵ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 58.

¹⁹⁶ El título completo del film es *La hora de los hornos. Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación*.

¹⁹⁷ MOULLET, L., “Le Congrès de Cannes”, *Cahiers du Cinéma*, junio 1969, nº 213, p. 31.

¹⁹⁸ NARBONI, J. (1969), *op. cit.*, p. 55.

¹⁹⁹ “*Detrás de un lenguaje moderno, entre estructuralista y althusseriano con referencias marxistas (el pobre Marx es citado al final del artículo en contra de Z) hay una reacción diría casi de terrorismo cultural, de terrorismo y de sectarismo, una seguridad en definir lo que esta bien y lo que está mal, lo que es negro y es blanco, lo que es ‘positivo’ y lo que es ‘negativo’*”, Jorge Semprún entrevistado por Fausto Canel, en CANEL, F., “Entrevista con Jorge Semprún”, *Nuestro Cine*, junio 1969, nº 86, p. 66.

²⁰⁰ La mítica revista francesa fue implacable con la “*ficción de izquierdas*” a lo Costa-Gavras, a la que acusaban de “*inconscientemente reaccionaria*”. A propósito del estreno de Z, la polémica se mantuvo durante varios números consecutivos, respondidos o complementados matizadamente, por la otra gran

porque cita precisamente dos de las influencias, ya referidas, del esqueleto atmosférico y del engranaje del film. Si el reproche fundamental que se le hacía a Costa-Gavras es que su film recordaba a *Solo ante el peligro* y a *Los sobornados*, el autor greco-francés, podía sentirse halagado.

Ese reproche consistente en que al utilizar un determinado planteamiento cinematográfico –el del cine americano– recolectaba con él un principio político adyacente, resulta un tanto simplificador de la realidad. La tensión ideológica del contexto, en el que “siendo realistas se pide lo imposible” plantea algunos tabúes cinematográficos que Costa-Gavras liquida con *Z*. “*En el momento del estreno de Z, la ficción está prohibida. Plantear la cuestión de las relaciones entre cine y política en términos de creación de una fábula apunta a la ideología burguesa*”²⁰¹. Resulta manifiestamente evidente que los planteamientos de Gavras no son marxistas ni pretenden serlo. La influencia americana es en cambio evidente, pero no en lo político; la influencia americana es evidente, como decíamos, en lo cinematográfico.

Es sabido, resultando un tópico a estas alturas, ya mencionado además a lo largo del análisis, que Gavras parte de las estructuras del cine policiaco para dotar de interés (y popularizar) un conflicto político local, haciéndolo visible y provocando una reacción de indignación –política– en un público internacional y heterogéneo. “*Las películas de Costa-Gavras van a tratar de movilizar la conciencia del espectador, pero no sobre la base de abrumarle con propuestas discursivas y falsamente rupturistas –al modo del ridículo Godard de Todo va bien [Tout va bien, 1972] y otras memeces tan apreciadas entonces (y aún ahora) por algunos–, sino envolviendo su discurso en un modelo narrativo accesible y universal. Algo que, a diferencia de lo que se afirma con cierta frecuencia sobre el cine del griego, no va en detrimento de la profundidad de la propuesta, sino que, por el contrario, la hace más efectiva y duradera*”²⁰². Esa herencia que Costa-Gavras recoge, se deriva esencialmente del *thriller* (los citados Lang y Hitchcock, pero en general cualquier esquema policiaco incluso de serie B, pasando por los *thrillers políticos* de Frankenheimer y Lumet), pero también del *western*, como anota puntualmente René Predal cuando dice que Costa-Gavras, en referencia a lo político,

revista rival del cine francés *Positif*. BAECQUE, A., *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue. Tome II: Cinéma, tours détours, 1959-1981*, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1991, pp. 168-169; 210-213.

²⁰¹ POULLE, F., “Le cinéma politique de grande audience, autopsie d'un prototype”, en PRÉDAL, R. (1985), *op. cit.*, p. 27.

²⁰² JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J.A. (2004), *op. cit.*, p. 76.

“ha cercado el acontecimiento espectacular, tratando como en un western (estética y dramáticamente) a los sujetos políticos”²⁰³.

La influencia del *western* en Z es evidentemente mucho más sutil. No es una fórmula como en el caso del policiaco, sino un hábito que flota en las actitudes, planteamientos y atmósferas. No es casual, en ese sentido, que sean ya numerosos los *westerns* mencionados en el análisis (algunos colateralmente referidos en el propio film), bien para establecer conexiones con el comportamiento de “Z” o del juez, bien físico, bien moral; o en la puesta en escena y el tono, como en las connotaciones del aislamiento y desprotección de los pacifistas en territorio hostil, frente al salvajismo de los contramanifestantes; o desde luego en la dicotomía entre verdad y mentira, realidad y leyenda, que remite al *Liberty Valance* de Ford, pero también al “western” de samuráis de Kurosawa –*Rashomon*–, luego precisamente convertido en un *western* de verdad por Martin Ritt en *Cuatro confesiones*²⁰⁴. Incluso Serge Daney, con intención de escarnio comparaba los “elementos carnavalescos, aquí particularmente deformados” de Z, con los que “aparecen de hecho en cualquier Django y Trinidad de los que se proyectan habitualmente en los grandes bulevares”²⁰⁵, sin saber que estas series citadas acabarían convirtiéndose en “obras maestras” del culto postmoderno, Tarantino mediante.

El salto cualitativo entre un género aparentemente tan alejado del universo del director, hay que buscarlo de nuevo en la génesis de las estructuras del propio cine americano. Cómo el mismo Costa-Gavras explica: “La narración del cine americano está basada en la tragedia griega. La nouvelle vague, en cambio, intentó romper esa estructura clásica y, a menudo, de un modo muy eficaz. El cine norteamericano estaba hecho por emigrantes y para un público de muy diversas procedencias, por lo que debía inteligible para todos ellos y, aunque fuera de un modo inconsciente, todos esos elementos me afectaban personalmente”²⁰⁶. A lo que añade en otra declaración posterior: “No se puede comprender Solo ante el peligro sin esas referencias [aludiendo a Homero y Aristóteles]”²⁰⁷. Una mención significativa –de nuevo a ese film– que cierra el círculo en torno a nuestra reflexión entre Z y el género por excelencia del cine americano.

²⁰³ PREDAL, R. (1985), *op. cit.*, p. 14.

²⁰⁴ *Cuatro confesiones* (*The Outrage*, Martin Ritt, 1964).

²⁰⁵ DANEY, S. (1978), *op. cit.*, p. 61.

²⁰⁶ Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 214.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 233.

Por otro lado, la utilización de algunos patrones de este cine americano no infiere una asunción del típico individualismo a la americana, triunfador sobre la corrupción y la podedumbre. A poco que se lean correctamente los modelos citados (Lang, Zinnemann) esas actitudes singulares –sin mediación de la clase obrera, por supuesto²⁰⁸– suelen pese a triunfos parciales (como en *Z*) darse de bruces contra el sistema a pesar de que este sea democrático, o lo aparente (también como en *Z*). Lo que se infiere a partir de este hecho, es un planteamiento crítico mucho más profundo que el de la visión dialéctica simplificada de la crítica marxista, o incluso maoísta, de la época²⁰⁹: “Así, en octubre de 1969, la revista “Cinétique” concluía en uno de sus innumerables artículos sobre la relación entre cine y política con las siguientes palabras: (...) ‘Una película materialista es aquella que no da de la realidad reflejos ilusorios, que no da de ella reflejos de ninguna clase, sino que partiendo de su propia materialidad (pantalla plana, inclinación ideológica natural, espectadores) y de la del mundo, muestra esos reflejos como si formaran parte de un mismo movimiento... (...). Seguramente fue por no estar al corriente de esas verdades tan evidentes, tan fáciles de formular y de divulgar, sobre la realidad de la producción cinematográfica, por lo que Costa-Gavras y yo no conseguimos realizar una película materialista-dialéctica. (...) Lo cual no nos impidió seguir viviendo’²¹⁰, explica Semprún.

El planteamiento del film –apoyado por la contundencia de los hechos reales– termina siendo desolador; lejos de triunfalismos, el final es completamente desesperanzado y por eso la obra culmina con tanta fuerza poética y militante, porque la victoria ha sido un espejismo y todo es frustración. No es que no haya un protagonismo colectivo, sino que ni siquiera una brillante y efectiva (además de real) actuación individual, más casual y profesional, que heroica –efectivamente–, pueden hacer nada contra la maquinaria errática del sistema (trufada de fascismo, pero también de arribismo, ignorancia o indiferencia).

Costa-Gavras construye un relato político que desemboca en una denuncia, también política, pero que no parte de un enfoque político cerrado. La carencia que se echa en falta desde la izquierda, básicamente desde los planteamientos más extremos u ortodoxos, es la ausencia de una ideología sobre la que apuntalar la historia. Sin

²⁰⁸ Un aspecto criticado ampliamente por los detractores ideológicos del film desde la izquierda. Cómo puede deducirse de las críticas de *Cahiers du Cinéma* [NARBONI, J., 1969, *op. cit.*, p. 55] o de *Positif* [THIRARD, P.L., mayo 1969, nº 105], en este caso coincidentes.

²⁰⁹ Cabe recordar que, por ejemplo, el diario comunista *L’Humanité* alabó mucho *Z* como “*un gran film testimonio, apasionante y apasionado*”.

²¹⁰ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, p. 145.

embargo, el film, al igual que sintetiza los esquemas dramáticos, también simplifica los debates, especialmente los interminables debates (a lo largo de la historia) en el seno de la propia izquierda. Por ejemplo, comentaba Serge Daney –también *cahierista*– en una crítica de 1978: *“El argumento más demoledor que se puede oponer a los que (...) siguen viendo en Z (o en otras ficciones de izquierdas) una coexistencia pacífica entre un contenido revolucionario y una forma accesible a todo el mundo, es que esa relación forma / contenido, no funciona tan idílicamente más que cuando el contenido no plantea “realmente” ningún problema, no lamina verdaderamente a nadie. Cuando plantea un problema, la hermosa neutralidad –la indiferencia– del fondo y la forma se deshace. Imaginen un film rodado sobre el modelo de Z y que colocara a Arafat (interpretado por Yves Montand) en el lugar de Lambrakis. ¿Creen que a la opinión prosionista le va a gustar la película, bajo el pretexto de que su forma es accesible?”*²¹¹.

Daney plantea una “trampa” un tanto demagógica, que queda precisamente anulada (a pesar de que el artículo es posterior) por la existencia del siguiente film del tándem Gavras-Semprún, *La confesión*, cuyo planteamiento no iba precisamente a ser tan “neutral”. Semprún “responde” indirectamente a esta cuestión: *“[En Z] nos bañábamos en los santos óleos de la buena conciencia de izquierdas. Le añado una pizca de ironía para que se entienda mejor. En cualquier caso, nuestros héroes eran de izquierdas, eran conmovedores, les hubiera dado con gusto un abrazo. Y los adversarios de nuestros héroes eran también nuestros adversarios. De toda la vida. Eran horribles o pusilánimes. Tenían en su mayor parte la mentalidad obtusa y la estupidez de los militares y de los policías. Todavía creían que Dreyfus era culpable y que cualquier comunista o simpatizante del comunismo guardaba en su armario un traje de diablo. El hecho de que todo aquello hubiera sido real, de que las cosas hubieran sucedido en lo esencial, efectivamente así, no hacía más que reafirmar nuestra convicción de que estábamos de acuerdo con todas las tradiciones de la izquierda y los derechos del hombre juntos”*²¹².

Partiendo de esta constatación de voluntariedad y consciencia, el director (y el guionista) no tienen tiempo para pararse en entelequias, porque en Z manda el ritmo interno de la acción y del sentido de la denuncia. Como viene a expresar el personaje de Jacques Perrin en mitad de la acción: en este caso la eficacia se superpone a la coherencia pormenorizada del compromiso. Cuando Jorge Semprún acababa de ser

²¹¹ DANEY, S., “Les journées de Damas”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 290-291, julio-agosto, 1969, p. 55.

²¹² SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, pp. 170-171.

liberado del campo nazi de Buchenwald, se preguntaba con sus compañeros como podría narrar a los que no lo habían vivido su terrible experiencia: “*Contar bien significa: de manera que se sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte! (...) ¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscitar la imaginación de lo inimaginable si no es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva? ¡Pues con un poco de artificio!*”. A lo que uno de sus interlocutores añade: “*El cine parece el arte más apropiado. (...) los documentales tienen sus límites, insuperables... Haría falta una ficción, ¿pero quién se atreverá? (...)*”.²¹³ Una conversación, (que el autor –en 1995– sitúa en 1944, en el vagón de tren de repatriación), y que perfectamente puede entenderse como una reflexión –premonitoria o a posteriori– que se extiende a Z, y a la obra de Gavras en general.

La intención de los autores es atacar al régimen griego ahora (es decir, en aquel momento), defendiendo genéricamente los principios éticos y las libertades, lo que hace gala de un enfoque profundamente democrático. “*Los detractores de Z reprochaban a la película la ausencia de unos elementos que Costa-Gavras jamás se había planteado*”²¹⁴. No hay tiempo para otros debates que distraigan el interés de lo fundamental. La vocación internacional de la película implica también la necesidad, como se desgranaba al comienzo, ya lejano, de este capítulo, de universalizar el esquema político y narrativo. Una universalización, quizá motivada por la pretensión de inmediatez y visibilidad, que lejos de provocar que el film se quede obsoleto, y gracias precisamente a ella, ha permitido que la película mantuviera su “actualidad” y su verdadero compromiso a lo largo de las décadas²¹⁵. “*Z permite a un grupo de espectadores vibrar al unísono de ideas generosas a las que resulta imposible oponerse. Es un cine de grandes causas que juegan el mismo rol que las canciones comprometidas*”²¹⁶. Una aseveración que define el film acertadamente, aunque resulte bastante discutible el hecho de que no haya oposición a esas ideas, como demuestra a diario la realidad. En la actualidad, se mantienen los análisis contrarios, aunque precisamente en la crítica al conservadurismo de su estética se revele una mayor

²¹³ SEMPRÚN, J., *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona, 1995, pp. 140-143.

²¹⁴ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 61.

²¹⁵ Un hecho demostrado por los aplausos inhabituales que cerraron los tres pases cinematográficos del film, en que el autor de esta tesis estuvo presente, en Madrid en 2013, en la Filmoteca Española, el 17 y el 28 de mayo de 2013; y en el Círculo de Bellas Artes, el 27 de junio de 2013.

²¹⁶ PREDAL, R. (1985), *op. cit.*, pp. 15-16.

perdurabilidad, que en determinadas vanguardias militantes, que resultan hoy mucho más herméticas.

Volviendo a la confrontación con la óptica de Godard, Montero dice lo siguiente: *“El tiempo ha sido especialmente cruel con casi todos estos films [Z y sus derivaciones]. En casi todos ellos su contenido de denuncia era ‘denunciado’, subterráneamente, por un trabajo formal simplista, cuando no conservador, que al fin y al cabo, es el que otorga profundidad y perdurabilidad a una obra, y a su último sentido ideológico. Es decir, nos encontramos en la inmensa mayoría de los casos, con films políticos, pero no con films hechos políticamente, parafraseando una vez más a Godard”*²¹⁷. La misma reproducción contemporánea de los argumentos citados durante tantos años contra el film.

Frente a ello, una prueba más de la vigencia, y de las consecuencias extracinematográficas que el film generó, puede verse después de la caída del régimen militar en Grecia. El estreno triunfal de Z en Grecia en 1974 provocó un verdadero hito. *“Durante las cuatro primeras semanas de exhibición fue vista por 350.000 espectadores [en un país que en esa época no llegaba a los 9 millones de habitantes]”*. Jorge Semprún relata con especial emoción la experiencia: *“En lo que a mi respecta —y me imagino que también para Montand y Costa-Gavras— la presentación de Z en Grecia, tras la caída de los coroneles, constituye mi mejor recuerdo. Lo he dicho antes y voy a repetirlo otra vez. Evocaré, una vez más, aunque sea muy rápidamente, aquel cielo azul de invierno sobre la Acrópolis. Evocaré las proyecciones de la película en los cines de Atenas, interrumpidas por los sollozos y las risas populares. Evocaré la emoción de Costa-Gavras, joven griego de la diáspora política, al ver que su obra volvía a sus orígenes”*²¹⁸.

El juez Sartzetakis el referente para el personaje de Trintignant se reunió con los autores del film y según le cuenta Semprún a Esteve Rimbau: *“Nos hizo mucha gracia, porque al final de la cena, se había identificado con el personaje de la película”*²¹⁹. El juez, como mencionamos en la introducción, terminó posteriormente convirtiéndose en jefe del Estado griego. Una serie de relatos que demuestran, en definitiva, la utilidad — en un sentido puramente utilitario— del film como instrumento social. *“Si no habíamos*

²¹⁷ MONTERO, J.F., en PÉREZ ROMERO, E. y GONZÁLEZ-FIERRO SANTOS, J.M. (Ed.), *La lucha obrera en el cine. Sindicalismo y derechos de los trabajadores en la gran pantalla*, Arkadin Ediciones, Madrid, 2011, pp. 109-110.

²¹⁸ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, p. 146.

²¹⁹ Jorge Semprún a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 55.

*logrado que Z fuera una película ‘materialista dialéctica’, ‘útil al proletariado’, según los criterios de Cinétique, ¡qué se la va a hacer! pensé aquella noche en los alrededores de Atenas, en 1974. Bastaba con que la película fuera de alcance universal y tuviera una repercusión popular”*²²⁰.

Lo que se desprende fundamentalmente de esta galería de anécdotas y hechos relativos al estreno del film demuestra precisamente los efectos –la efectividad– de determinado cine político. Lo habitual, cuando se habla de “cine político” es que la relación entre los dos ámbitos que se relacionan (cine y política), se produzca en una sola dirección: la realidad política influye sobre el carácter de la obra cinematográfica. Solo en contadas ocasiones, puede observarse una relación en sentido contrario: una obra cuya existencia afecta a la realidad política de su contexto, no simplemente en la influencia sobre la conciencia o el compromiso de ciudadanos individuales, sino como vehículo internacional de denuncia, buque insignia y referencia popular a la hora de acercarse a una realidad histórica y política, y como instrumento de cohesión social (en el caso de Grecia, terminada la dictadura). Cómo explica François Poulle, “*Un éxito que desborda de lejos el mundo del cine. Se trata de la consagración que representa para una película, quince años después de su estreno, titulares de periódico como: ‘El pequeño juez de Z se convierte en presidente de la República griega’*”²²¹. Costa-Gavras logra ese efecto con Z, pero también con algunos títulos más de su filmografía.

El punto de vista:

En este sentido de universalización, resulta oportuno ahondar en la cuestión del punto de vista. Un punto de vista tomado también de la construcción clásica de las historias de detectives, en dónde la acción se presenta desde el punto de vista subjetivo (a menudo en primera persona) del investigador protagonista, es elevado a categoría mayúscula por Gavras, que lo convierte en una fórmula constante de introducir al público en la cuestión política que aborda en cada film; como en la segunda parte de Z, en dónde el juez se convierte en el focalizador de la trama, compartiendo con el espectador una posición común. La elección de un testigo imparcial, cuando no de

²²⁰ SEMPRÚN, J. (1993), *op. cit.*, p. 146.

²²¹ POULLE, F. (1985), *op. cit.*, p. 26.

intereses opuestos a los que el film pretende denunciar, facilita el proceso paulatino de toma de conciencia por el personaje, al mismo tiempo que el espectador.

El caso más representativo es el de Ed Horman, el padre de cariz conservador encarnado por Jack Lemmon, que viaja a Chile para buscar a su hijo en *Desaparecido* (*Missing*, 1982). El juez instructor de Z se convierte en la primera figura del cine del autor que se erige en guía del espectador a través de la trama y del conflicto político. Riambau habla, en este sentido, de “*doble identificación*”, extendiendo el concepto al personaje encarnado por Montand, al que compara con los héroes del cine social norteamericano de los treinta²²². Sin embargo, esa “identificación” es diferente. El personaje de “Z” no provoca exactamente esa identidad, sino que se convierte en un símbolo, en un referente si se quiere. El espectador no contempla la trama ni el conflicto desde su perspectiva, aunque asista a sus pensamientos. La visión subjetiva de “Z” (Montand) no es nunca política, sino íntima (como en los apartes mentales que le suscita la visión del maniquí). El público puede establecer una “identificación” simbólica, una admiración por el personaje, manifestándose así la mediación habitual con el héroe clásico del cine norteamericano. No obstante, la aportación de Gavras (heredada, como decíamos de la focalización de la novela negra, cuyos personajes son mucho más ambiguos y complejos que esos “héroes”) es la identificación narrativa.

En Z, el único personaje que mantiene esa conexión con el público es el personaje del juez encarnado por Jean-Louis Trintignant. “*Costa-Gavras pone en práctica en la segunda mitad del film un mecanismo narrativo que se repite, de una manera u otra, en la mayoría de sus películas, y que consigue una mayor eficacia en la transmisión del mensaje que se desea: en lugar de contarnos esa encuesta judicial mediante un personaje identificado con los seguidores del doctor [Yves Montand], el director lo hace a través de los meticulosos ojos de un juez respetuoso con las leyes, pero más cercano a los asesinos y conspiradores que a las víctimas de estos*”²²³.

Costa-Gavras prefiere no hablar de guía del espectador o de punto de vista de identificación, y se refiere en concreto al personaje-testigo: “*Se trata más bien de un testigo que ha podido ver eso y que lo ha podido contar como relato, sobre todo cuando se trata de historias reales como en Z o Desaparecido. Nunca vemos el punto de vista de los personajes negativos, cuando aparecen en cada una de mis películas, porque no hay testimonios reales que los avalen. Así que simplemente vemos aquello que alguien*

²²² RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 56.

²²³ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J.A. (2004), *op. cit.*, p. 77.

*ha visto o ha dicho de estos personajes simplificando, porque yo no puedo permitirme el decir a los espectadores que es lo que hacen los “malos” si nadie les ha visto. Es verdad que se puede hacer decir a un “malo” todo lo que se quiera, porque no deja de ser el “malo”. [Se ríe]”*²²⁴.

La herencia de Z:

El modelo profusamente analizado que consolida Z, tiene como inmediata consecuencia, debido a su éxito mundial, la revitalización del interés del público (entendido este en un sentido amplio) por las cuestiones políticas; o al menos, eso entendieron algunos productores, decididos a reproducir la pauta de Z durante buena parte de la década. Era la misma industria que inicialmente se había negado a asumir el proyecto por los riesgos que entrañaba: “*Los mismos que antes se habían mostrado contrarios a Z ahora pedían sin cesar a unos y a otros que les fabricasen productos semejantes. Y, para terminar, la política se convirtió, durante algún tiempo, en el tema obligado del cine francés*”²²⁵.

Este filón político fue seguido por numerosos autores, empezando por los propios Costa-Gavras y Semprún que se preparaban para rodar *La confesión*. La atmósfera derivada de mayo del 68 influyó en el éxito del film de Gavras, que se convirtió en una canalización popular del creciente interés por la política. La “vía Costa-Gavras” era en una alternativa mayoritaria opuesta a los modelos de cine político minoritario, representados por Jean-Luc Godard o Jean-Marie Straub, desde ópticas mucho más extremas, tanto en lo ideológico como en lo estético. Una dicotomía que expresaba de modo transparente los modelos de cine político establecidos por Barthélémy Amengual entre cine “cívico” y cine “insurreccional”, respectivamente²²⁶.

Pero Z, provocó o generó, además, el establecimiento de una fórmula muy concreta de *thriller político*. El estilo narrativo –el suspense, el ritmo, el punto de vista– y temático –la denuncia política de una cuestión candente– planteado por Costa-Gavras se convierte casi en un “género” reconocible. René Predal, que acuña la denominación “*système Costa-Gavras*”, refiriéndose a Z, pero también al conjunto de los films del

²²⁴ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

²²⁵ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, 144.

²²⁶ AMENGUAL, B. (1971), *op. cit.*, p. 192

director en ese periodo, habla de una “*superación de la obra poniendo en su lugar un verdadero género con sus características propias, pero también su rol de modelo identificable, imitable y exportable*”²²⁷. Del mismo modo, que los cineastas actúan políticamente al crear esas obras, para al público ir a ver este tipo de films se convierte casi en un acto de compromiso político. Esta idea de “género” (más bien subgénero), o modelo, es analizada ya, muy cáusticamente por Guy Hennebelle en 1974, en su artículo “Z Movies or Wath Hath Costa-Gavras Wrought?” [“Películas Z o ¿Qué es lo que ha creado Costa-Gavras?”]²²⁸. El título juega con las connotaciones de lo que significa la “serie Z” en el cine y el texto ataca fieramente la tendencia. No obstante, pese a la argumentación negativa, el artículo constata el hecho de que Z de Costa-Gavras es la base de un paradigma duradero, y que puntualmente es denominado con ese apelativo “serie Z”²²⁹. De hecho, unos años después, en la misma revista, *Cineaste*, James Monaco equilibraría la balanza crítica en un tono más positivo, en otro artículo, que también generaba un concepto en torno al modelo del autor: “el síndrome Costa-Gavras”²³⁰.

La tendencia “Z” se sigue, esencialmente en Francia e Italia, durante los primeros años setenta, en su versión más férrea, mantenida principalmente por el propio Gavras (*La confesión*, 1970; *Estado de sitio*, 1972; *Sección especial*, 1975); o Yves Boisset (*Un condé*, 1970; *El atentado*, 1972; *R.A.S.*, 1973; *Crónica de una violación*, 1975; *Le juge Fayard dit le Shériff*, 1977; o Jean Pierre Mocky (*Solo*, 1970; *L’Albatros*, 1971), ejemplos citados en su artículo por Hunnebelle –y en la introducción al cine político francés de esta tesis– que plantean una identificación entre el antihéroe revolucionario protagonista y el público; y ejemplos singulares destacables por su mimetismo respecto de la fórmula de Costa-Gavras como *I como Ícaro* (1979), de Verneuil (antiguo mentor profesional de Gavras), también con Yves Montand, en una fallida especie de fantasía política que se remite al caso Kennedy sin citarlo; o como *Sin motivo aparente* (*Sans mobile apparent*, 1971) y *El heredero* (*L’héritier*, 1973), ambas de Philippe Labro; *El cartel rojo* (Frank Cassenti, 1976); *Le pull-over rouge* (Michel Drach, 1979), que junto con el *best-seller* en que se basaba motivó un debate en Francia

²²⁷ PREDAL, R., “Le système Costa-Gavras”, en PREDAL, R. (Coord.), *Le cinema de Costa-Gavras. Dossier Cinémaction*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1985, p. 5.

²²⁸ HENNEBELLE, G., “Z Movies or What Hath Costa-Gavras Wrought?”, *Cineaste*, junio 1974, n° 2, p. 28.

²²⁹ MONTERO, J.F., en PÉREZ ROMERO, E. y GONZÁLEZ-FIERRO SANTOS, J.M. (Ed.), *La lucha obrera en el cine. Sindicalismo y derechos de los trabajadores en la gran pantalla*, Arkadin Ediciones, Madrid, 2011, p. 109.

²³⁰ MONACO, J., “The Costa-Gavras Syndrome”, *Cineaste*, primavera 1976, vol. VII, n° 2, pp. 18-22.

sobre la pena de muerte que culminó con su abolición en 1981; *El dossier 51* (*Dossier 51*, Michel Deville, 1978) o *La tortura* (*La question*, Laurent Heynemann, 1977).

En Italia, el modelo se deriva también de los propios precedentes de Z (Francesco Rosi y Pontecorvo), y llega a alcanzar una autonomía y personalidad cualitativamente superior a la de los ejemplos franceses citados, a excepción del propio Gavras. Z provocó una importante polémica en el seno de una industria efervescente en aquel momento, heredera de los propios debates que estaban teniendo lugar a raíz del impacto provocado por los primeros films de Bellocchio y Bertolucci. Pier Paolo Pasolini hablaba en estos términos con respecto a Z, aunque confesaba no haberla visto: “No creo que sea este el camino. De todos modos, son dos o tres casos en total. Dos o tres casos contradictorios porque en el contenido corresponden a esto [al discurso político], en la forma no”²³¹. Del mismo modo, el especialista en cine político Elio Petri, pese a construir en sus films más célebres, un modelo similar al de Z, mantenía las distancias en base al localismo o al “internacionalismo” de la película: “Yo creo que el cine político es aquel que se dirige a un público nacional, hablando de sus problemas directamente. Por ejemplo, Z no parece un film francés (...). Esta claro que han querido dejar velado un tema que es importante incluso para los franceses. Según mi opinión, el film sería todavía mucho más riguroso si hubiese afrontado un tema directamente francés. Otro ejemplo, La confesión tiene el mismo problema, adolece de la misma ambigüedad. (...). El estalinismo no se ha producido solo en la URSS o en Praga, lo hubo y lo hay en Francia. (...). Naturalmente, la utilidad de Z ha sido evidente. Da la sensación de que queriendo, se pueden hacer un determinado tipo de películas”²³².

Las películas italianas emparentadas cuando no derivadas del modelo “Z”, son los films de Francesco Rosi –*El caso Mattei* (*Il caso Mattei*, 1972) y *Lucky Luciano* (id., 1973)–; de Elio Petri –*Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970), *La clase obrera va al paraíso* (*La classe operaia va in paradiso*, 1971) o *Todo modo* (id., 1976)–; Gillo Pontecorvo –*Queimada* (id., 1969) y *Operación Ogro* (1979)–; Damiano Damiani –*Confesiones de un comisario* (*Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica*, 1971), o Marco Bellocchio –en el caso singular de *Noticia de una*

²³¹ Pier Paolo Pasolini a José Ángel Cortés, en CORTÉS, J.A., *Entrevistas con directores de cine italiano*, Editorial Magisterio Español, Madrid, 1972, p. 172.

²³² Elio Petri a José Ángel Cortés, en CORTÉS, J.A. (1972), *op. cit.*, pp. 194-195.

violación en primera página, (1972)–; entre otros ejemplos numerosos. Digamos que en el caso del cine italiano la veta ya estaba abierta. La influencia de Z no es tanto el descubrimiento de la vía como su confirmación. La garantía del éxito de una forma ya apuntada por Rosi y Pontecorvo.

El éxito de la fórmula acuñada y popularizada por Costa-Gavras plantea también consecuencias en otras cinematografías, tanto a nivel de influencia como de polémica y debate en torno a su validez. De este manera, surgen determinados cineastas u obras específicas que emulan el *systeme Costa-Gavras*: el film canadiense *Les ordres* (Michel Brault, 1974) –obra que compartió el premio al mejor director con *Sección especial*, de Costa-Gavras, en el Festival de Cannes–; o algunos títulos del cineasta alemán de origen uruguayo, Peter Lilienthal que “*consagra prácticamente toda su obra a los pueblos mártires de América Latina*”, y que es considerado por algunos autores –siempre con matices–, como un *Costa-Gavras alemán*, más evocador y sugerente²³³. Lilienthal saluda triunfalmente la victoria de Salvador Allende en Chile en *La victoria* (1973), y traza la denuncia del golpe de Pinochet en *Es herrscht Ruhe im Land* [“El orden reina en el país”, 1976], del mismo modo que se centra en el conflicto nicaragüense entre Somoza y los sandinistas en *Der Aufstand* [“La insurrección”, 1980]. La influencia en América Latina también se hace sentir. Son varios los autores que en las décadas siguientes parten de la brecha abierta por Costa-Gavras, para desarrollar un cine político que vuelve la mirada sobre los problemas locales. En Chile, en dónde Costa-Gavras rueda *Estado de sitio* (1972), en los últimos meses del gobierno de Allende, la efervescencia cinematográfica y política es tan intensa en este sentido que el autor greco-francés se convierte en motivo de discusión teórica entre los cineastas²³⁴. Por ejemplo, el chileno Helvio Soto, luego exiliado en Francia filma *Voto más fusil* (1970) y Saúl Landau, Raúl Ruiz, James Becket y Nina Serrano, *¿Qué hacer?* (1970), que en palabras de Bolzoni, “*aún conservando algunos de los planteamientos de denuncia y movilización característicos del cine militante, ambas películas están hechas sobre la base de invenciones más o menos relevantes. Es decir siguen más la fórmula de Costa-Gavras*”²³⁵. También Aldo Francia, quién colaboró y actuó para Gavras en *Estado de sitio*, –*Ya no basta con rezar* (1972)–; o Miguel Littin, –*Actas de Marusia* (1976) o *El*

²³³ SCHNEIDER, R., “En Allemagne fédérale: crainte et nécessité”, en PRÉDAL, R. (Ed.) (1985), *op. cit.*, pp. 140-141.

²³⁴ El libro *El cine de Allende* (1974), de Francesco Bolzoni, que traza un recorrido por la evolución del cine chileno de ese periodo, llega a incluir un capítulo titulado “Costa-Gavras adormece el cine político”.

²³⁵ BOLZONI, F., *El cine de Allende*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974, p. 40.

recurso del método (1979), producida esta última por la productora de Costa-Gavras, K.G. Productions–; o el argentino Luis Puenzo, notablemente inspirado por *Desaparecido*, en *La historia oficial* (1983).

Las derivaciones del fenómeno llegan a notarse en el cine americano, por ejemplo en la obra de Alan J. Pakula –*El último testigo* (*The Parallax View*, 1974); *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, 1976), o algún en títulos de Sydney Pollack, –*Los tres días del Cóndor* (*Three Days of the Condor*, 1975)–, *Los archivos privados de Hoover* (*The Private Files of J. Edgar Hoover*, Larry Cohen, 1977) o *Justicia para todos* (*And Justice for All*, Norman Jewison, 1979), entre otros; o en el británico como en el caso del popular film de Fred Zinnemann *Chacal* (*The Day of the Jackal*, 1973), sobre el asesino a sueldo de la OAS que prepara un atentado contra De Gaulle. Después de la actualización de la fórmula por el propio Gavras en *Desaparecido* (1982), la huella del paradigma avanza durante las siguientes décadas –*El año que vivimos peligrosamente* (*The Year of Living Dangerously*, Peter Weir, 1982); *Bajo el fuego* (*Under Fire*, Roger Spottiswoode, 1983); *Los gritos del silencio* (*The Killing Fields*, Roland Joffé, 1984); *Agenda oculta* (*Hidden Agenda*, Ken Loach, 1991), *En el nombre del padre* (*In the Name of the Father*, Jim Sheridan, 1993), etc.–, hasta reconocerse en el cine más actual: *Tropa de élite* (*Tropa de Elite*, José Padilha, 2007) y su secuela *Tropa de élite 2* (*Tropa de Elite 2 – O Inimigo Agora É Outro*, 2010), del mismo director –que además contiene un homenaje explícito, a través de una escena en la que un personaje sale del cine en dónde se proyecta una retrospectiva de Costa-Gavras²³⁶–, *No* (Pablo Larraín, 2012), *Díaz: no limpiéis esta sangre* (*Díaz, Don't Clean Up this Blood*, Daniele Vicari, 2012)–; o el reciente *remake* indio de Z, basado también en la novela de Vassilikos: *Shanghai* (Dibakar Banerjee, 2012), por citar solo algunos ejemplos.

²³⁶ De hecho, el primer film, *Tropa de élite*, obtuvo el Oso de Oro del Festival de Berlín en 2008 siendo Costa-Gavras presidente del jurado.

ROBERT DORFMANN et BERTRAND JAVAL présentent

Distribué par VALORIA FILMS

YVES MONTAND
SIMONE SIGNORET
dans

L'aveu

réalisation de
COSTA-GAVRAS
d'après le récit de LISE et ARTUR LONDON
adaptation et dialogue de
JORGE SEMPRUN
avec
GABRIELE FERZETTI
et
MICHEL VITOLD

une coproduction France 3
Films Caneva Films Fimex Paris Fimontecchia Cinematografica (Italie)



4. DENUNCIA DEL ESTALINISMO.

La confesión (L'aveu, 1970)

Tras *Z*, el tándem formado por Jorge Semprún y Costa-Gavras decidió tratar nuevamente un caso político real, centrándose, en esta ocasión, en las purgas estalinistas de los años cincuenta y aludiendo en el desenlace a la Primavera de Praga del 68.

Costa-Gavras tenía entre manos otro proyecto con guión de Semprún, finalmente realizado por Pierre Granier-Deferre, *El hijo (Le fils, 1973)* protagonizado también por Yves Montand, cuando el realizador Claude Lanzmann –autor posteriormente del célebre documental *Shoah* (1985)– le sugirió, durante una celebración navideña en casa de Françoise Arnoul²³⁷, la lectura del libro de memorias *La confesión*, de Artur London, escrito con la ayuda de su mujer, Lise. El proyecto comenzó a fraguarse antes de que finalizara el montaje de *Z*.

La historia se centra en la vivencia real de Artur London, alto cargo comunista, depurado por su propio gobierno en 1952 después de haber militado desde adolescente en el partido por lo que fue encarcelado en los años treinta, luchado en la Guerra Civil Española y en la Resistencia, e internado en Mauthausen. London plasmó sus memorias en el citado libro, publicado por Gallimard en 1968 y tomado como base por Semprún para escribir el guión. El atractivo de tomar como referente una personalidad histórica como la de London –además de contarse el práctico hecho de que hubiese publicado sus

²³⁷ MICHALCZYCK, J.J. (1984), *op. cit.*, p. 113.

memorias²³⁸ – se centraba no solo en sus horribles vivencias en la cárcel comunista, sino en la circunstancia de que su trayectoria previa estuviese marcada por un recorrido histórico heroico, especialmente, y en principio, a la luz de una perspectiva socialista; como explica Jordi Solé Tura, London “*es por sí mismo la síntesis individual de todas las víctimas de aquella enorme tragedia colectiva*”²³⁹; un recorrido que parte de la Revolución Rusa y de la Primera Guerra Mundial –London nace en 1915– y atraviesa los fascismos y el nazismo, la guerra española y la Segunda Guerra Mundial, hasta caer en garras del estalinismo.

La polémica en torno al comunismo que la película planteaba en su época generó problemas incluso antes de que el film comenzase a rodarse. Jorge Semprún, que había sido expulsado del Partido Comunista Español en 1964, era consciente de la posición solitaria, muchas veces incomprensida, que iban a asumir al realizar el film: “*Mientras miraba a Costa-Gavras, me preguntaba si sabía en que lío se metía. Le pregunté si sabía a qué se exponía. Parecía saberlo, o al menos intuirlo*”²⁴⁰. Un rechazo por parte de la ortodoxia comunista, e incluso de una izquierda genérica que veía en el film, prescindiendo de matices, una forma de “entregar armas al enemigo”. Artur y Lise London, que como puede verse en el film, habían sufrido la misma actitud general de incomprensión desde sus filas, dieron su aprobación a la película, pese a que el compromiso de adaptación inicial se había acordado con el checo Milos Forman. El matrimonio London, que colaboró activamente en el proyecto, no se mostró de acuerdo con el epílogo de 1968 incluido en el guión, al considerar que la crítica iba demasiado lejos. Su posición era favorable a que el film se cerrase con las conclusiones del XX Congreso del PCUS que había condenado el estalinismo. “*Un día, durante el verano de 1969, cuando ya habíamos terminado el guión y el desglose en escenas de la película, Costa-Gavras me pidió que volviera urgentemente a París. En el último momento, había surgido un problema con los London. En efecto, estos últimos habían pedido que la película concluyese en la época del XX Congreso (...). En resumen era necesario que la película tuviera un final positivo, como se suele decir. O mejor dicho, se solía decir. Hoy en día los finales positivos son más raros que un mirlo blanco. He de decir, no*

²³⁸ “En La confesión, por ejemplo, nunca habría podido hacer una película sobre el estalinismo, sobre ese proceso, sin tener un testimonio real y directo. Todo el mundo me habría dicho: es falso. De hecho, era todavía más importante gracias a que era un comunista el que daba testimonio”. Costa-Gavras al autor, en París, 29 de octubre de 2013.

²³⁹ SOLÉ TURA, J., “El mensaje de una víctima de la Europa del siglo”, en LONDON, A., *La confesión. En el engranaje del proceso de Praga*, Ikusager Ediciones, Vitoria-Gasteiz, 2000, p. 13.

²⁴⁰ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, p. 154.

obstante, que nos bastó con media hora para convencer a Gérard y Lise London de que nos pedían lo imposible. De hecho, nos pedían que traicionáramos su testimonio, su libro, su dolor, su tragedia, su verdad, en aras de una fidelidad a la idea fantasmática de la presunta positividad de la historia del socialismo. ¿Cómo podían pedirnos que la película se quedara más atrás que el libro, cuando tenía que ir mucho más allá?”²⁴¹.

Terminado ya el film, con la idea de que aceptasen definitivamente esa parte de la película, Costa-Gavras organizó dos proyecciones previas en París. A la primera asistió Santiago Carrillo, amigo de Artur London, dirigente comunista español en el exilio cuyo ideario había derivado hacia el eurocomunismo, y antiguo jefe político de Jorge Semprún. Su opinión favorable al film, del que sentenció “*Esta es una película comunista*”, fue fundamental para que los London se quedasen satisfechos. “*No era Dios, pero para los London fue importante que uno de los ‘arzobispos’ dijera que La confesión era una película comunista*”²⁴². En palabras de Costa-Gavras —significativas al revelar el mantenimiento de una relación aún amigable entre el dirigente comunista y el futuro ministro de cultura en 1970—, “*Carrillo vio la película, salió, felicitó a Jorge, y le abrazó como hacía siempre. ¡Carrillo hacía así! [Costa-Gavras se ríe y hace el gesto de abrazar y de dar golpes en la espalda, poniendo un tono de voz fuerte y característico de Santiago Carrillo]*”²⁴³.

Otra proyección especial del film estuvo destinada a varios representantes insignes del Partido Comunista Francés: René Andrieu, redactor-jefe de *L’Humanité*, Louis Aragon o Pierre Daix, para “*disipar sus dudas en relación al film*”²⁴⁴. Costa-Gavras narra este episodio: “*Propuse a los comunistas franceses hacer una sesión invitando a la gente que quisieran en una pequeña sala del estudio. Ellos estaban allí y vieron la película, pero nosotros no nos quedamos. Posteriormente, el proyeccionista me dijo —él lo sabía todo— [Se ríe], que habían salido furiosos*”²⁴⁵.

Por su parte, los intérpretes, Yves Montand y Simone Signoret, tradicionalmente cercanos al Partido Comunista Francés, se embarcaron en la película con múltiples reservas que se fueron despejando. Según narra Semprún, Montand, en el que quizá es su rol más intenso y complejo, se sirvió de la película como total catalizador personal,

²⁴¹ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, p. 166.

²⁴² Jorge Semprún citado, en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 66.

²⁴³ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

²⁴⁴ RUBÍN DE CELIS, A., “Seulement la vérité révolutionnaire: des annotations sur *L’aveu*”, CÉSPEDES, J. (Ed.), *Cinéma et engagement. Jorge Semprún scénariste*, CinémaAction y Éditions Charles Corlet, Condé-sur-Noireau, 2011, p. 67.

²⁴⁵ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

superando su decepción política con el partido después del definitivo *shock* de Praga, y muy influido por la reciente muerte de su padre, que le había transmitido sus principios ideológicos. Su intenso convencimiento, y su argumentación, puede seguirse en las declaraciones recogidas por Chris Marker, en su film sobre *La confesión*, una suerte de *making of*, llamado *Le deuxième procès d'Artur London* (1969). Signoret, más reacia, estuvo a punto de abandonar el proyecto²⁴⁶. Otros miembros del equipo anterior de Z no quisieron colaborar en el film: “*Hubo gente que no quiso hacerla; actores, sobre todo, que dijeron: ‘No, no voy a hacer esta mala acción contra el partido. No quiero participar en esto’ (...), rechazaron hacer La confesión, porque no veían lo que había detrás y que me decían: ‘¿Pero que es lo que quiere usted?’*”²⁴⁷. Por el contrario, actores del reparto, como Jacques Rispal, se sirvieron de la película como exorcismo personal para romper con su pasado político. Este actor, que interpreta a uno de los procesados de Praga, escribió una carta al director –una confesión autocrítica, en definitiva– en que le rogaba a Gavras que le diese el papel para poder saldar sus cuentas²⁴⁸.

El film fue producido por Robert Dorfmann y Bertrand Javal, que alternaban films comerciales con obras más personales²⁴⁹. El director de fotografía Raoul Coutard y la montadora Françoise Bonnot volvieron a colaborar con Gavras después de Z, y el luego realizador Alain Corneau trabajó en el film como ayudante de dirección. El cineasta Chris Marker, perteneciente también a la comunidad de Autheuil junto con Montand, Signoret, Gavras y Semprún, entre otros, realizó labores de foto-fija, y dirigió paralelamente dos documentales sobre el rodaje del film: *Jour de tournage* (1969), que muestra la filmación de una de las escenas del interrogatorio a London; y el citado *Le deuxième procès d'Artur London* (1969), que incluye elementos más poéticos, como las imágenes de las manos atareadas de los diferentes miembros del rodaje, la visita de Artur London al plató, o las declaraciones de Yves Montand, Jorge Semprún, Simone

²⁴⁶ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, pp. 155-167.

²⁴⁷ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

²⁴⁸ Extracto de la carta de Jacques Rispal a Costa-Gavras (4 de septiembre de 1969): “*Sufrió mucho antes de abandonar el PCF, pero mi presencia se había hecho insoportable (...). Tengo pues, una especie de cuenta que saldar con el Partido por el que muchos miles y miles de camaradas y por el que también yo habría dado mi vida (...), déjame que me agarre a manos llenas a esta pequeña ocasión (...)* quizás en ella encuentre una especie de liberación de mi conciencia, una especie de rehabilitación (...)”, citada en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 64.

²⁴⁹ El primero venía de producir *Tristana* (1969), para Buñuel y había sido productor de René Clément, Alain Resnais o Jean-Pierre Melville, entre otros. El segundo produjo algunos films al servicio de Louis de Funès.

Signoret —que es efectivamente la que más dudas muestra en torno al proyecto²⁵⁰—, Costa-Gavras y otros miembros del equipo sobre el significado de hacer la película pese a las críticas que se cernían sobre ella.

La experiencia de *La confesión* le sirvió a Semprún para seguir pugnando con sus fantasmas. Se enfrentaba a una historia que salvando el escenario, tenía muchos puntos de conexión con su propia trayectoria biográfica: la Guerra Civil Española, su militancia antinazi, su estancia en el campo de concentración de Buchenwald, sus raíces judías, o su profundo conocimiento (y obsesión) del funcionamiento interno de los partidos comunistas, y de las distancias entre praxis e ideología original. “*Estaba convencido de que si había alguna posibilidad de que siguiera existiendo la idea comunista como un posible germen de futuro, había que hacer la autocrítica de ese pasado estaliniano. A mi la película no planteo ningún problema moral ni político, sólo estético*”²⁵¹. Junto a sus libretos para *La guerra ha terminado*, de Alain Resnais, y *Las rutas del sur*, de Joseph Losey, éste es sin duda el guión cinematográfico más personal de Semprún, que además conocía personalmente a London: “*Yo conocía ya a Gérard, ya que ese es el seudónimo de Artur London bajo la ocupación nazi, nombre con el que se le conoce entre los íntimos. Además, yo también me había llamado así en la clandestinidad. (...) Había visto una sola vez y durante muy poco rato a Gérard-Artur London, en París. Era en 1945, cuando el volvía de Mauthausen y yo de Buchenwald. (...) Unos meses después, a finales de aquel mismo año de 1964, me encontré en casa de Jean Pronteau, en el bulevar Voltaire, a Artur y Lise London. Fue una velada larga y terrible, durante la cual, con voz uniforme y monocorde, Gérard nos contó lo que le había sucedido, desmontando minuciosamente el mecanismo de las confesiones*”²⁵².

Si *Z*, por su temática, es un film muy próximo a Costa-Gavras al que Semprún aportó su rol como dialoguista y puntualmente su personal modo de acercarse a la memoria; en *La confesión* palpita constantemente la personalidad de Semprún, no solo en el estilo narrativo, que recuerda poderosamente a la estructura de su *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), sino en el contenido y en el posicionamiento.

²⁵⁰ “Para nosotros se convirtió en una pesada responsabilidad seguir adelante con la película, y casi abandonamos el proyecto (...) Montand habla muy bien de *La confesión*, mucho mejor que yo. No sé de nadie que hubiera podido interpretar el personaje de London como él lo hizo”. SIGNORET, S. (1983), *op. cit.*, pp. 310-311.

²⁵¹ Jorge Semprún, citado en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 63.

²⁵² SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, pp. 152 y 154. Semprún había narrado ya ese encuentro más resumido en *Aquel domingo* en 1980 (Seix Barral, Barcelona, 1986, pp. 157-158), situando también en el relato a su ex-compañero de Buchenwald, luego dirigente eslovaco comunista también purgado posteriormente, Ladislav Holdos.

El guionista español se volcó en los engranajes más densos de la reflexión política en torno a la idea socialista originaria y sus desviaciones, mientras que Costa-Gavras se aplicó como potente autor de una puesta en escena que plasma la historia con gran fuerza, una vez más dominando, sus transiciones, atmósferas, y dirección de actores, en definitiva, sus ritmos internos: “*Cuando hago una película como La confesión por ejemplo, no tiene el mismo ritmo que Z, ni la misma construcción; o Estado de sitio tampoco. Creo que la película impone su propio ritmo*”²⁵³.

No es casual en ese sentido que, frente a los otros dos films que realizaron conjuntamente –*Z* y *Sección especial*– en los que la firma como director de Gavras aparece en la forma contundente de “*Film de Costa Gavras*” (sin el artículo como si fuese un estampado, un sello de autoría); en *La confesión*, el primer nombre que aparece después del título sea el de Semprún –“*adaptación y diálogos*”–, mientras que Gavras aparece acreditado, frente a los ejemplos citados, bajo el término “*réalisation*”. [Este hecho puede comprobarse en la **Figura 1**, y también en el cartel de la película, presente al comienzo del capítulo].

FIGURA 1:



Esta cuestión, que puede parecer un detalle nimio, queda explicada por el propio Semprún en sus recuerdos sobre el rodaje: “*Accedí, pues, en el acto a trabajar en el guión de La confesión. La única condición que puse fue la de firmar sólo la adaptación y los diálogos. Costa comprendió perfectamente que no le pedía aquello por estúpidas razones de prestigio, o para figurar con mayor o menor relieve en la ficha técnica. Sino porque quería realmente gozar de autonomía en aquel trabajo, asumir todas las responsabilidades. En efecto escribir el guión de La confesión era mucho más que un acto creativo. Era un acto político*”²⁵⁴.

²⁵³ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

²⁵⁴ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, pp. 154-155.

Inicialmente, y pese a que ya había tenido lugar la invasión soviética de Praga, el film iba a ser coproducido entre Francia y Checoslovaquia, rodándose en Praga. Se trataba de una iniciativa del director general de cine checo, Alois Podleniak, que conocía a Jorge Semprún tras el paso de *La guerra ha terminado* por el Festival de Karlovy-Vary. “Se firmó con Podleniak un protocolo de acuerdo para el rodaje de *La confesión en Praga*. Pero a las pocas semanas Dubcek fue expulsado del gobierno y el propio Podleniak perdió su puesto, acusado de los más diversos y absurdos delitos”. A lo que Semprún sentenció: “Ya no volveré a Praga hasta que Praga no sea la libre capital de una nueva primavera”²⁵⁵. La coproducción quedó anulada, realizándose finalmente con Italia, lo que explica la nacionalidad de algunos miembros del equipo, como el actor Gabriele Ferzetti, o el músico Giovanni Fusco, compositor habitual de Resnais –también de *La guerra ha terminado*–, y de Antonioni. Los exteriores de la película se rodaron en Lille, cuyo casco antiguo emula la plaza de la Ciudad Vieja de Praga. La recreación foránea del escenario resulta otro síntoma más del exilio permanente escogido por Gavras para sus rodajes; la denuncia de injusticias políticas candentes le obligaba siempre (o casi siempre) a localizar sus films en países alternativos: Argelia para Grecia en *Z* (1969), Francia para Checoslovaquia en *La confesión* (1970), y Chile para Uruguay en *Estado de sitio* (1972), y paradójicamente, después del golpe de Pinochet en el 73, México para Chile en *Desaparecido* (1982).

Sinopsis:

Gérard (Yves Montand), alto cargo del gobierno, es detenido por un comando de la policía de seguridad al salir de una reunión de ex-combatientes checos de la Guerra Civil Española. Con los ojos vendados, es trasladado a una celda de castigo, en dónde se le tortura física y psicológicamente durante meses. Su mujer, Lise (Simone Signoret), que ha sido expulsada de su vivienda residencial con el resto de la familia, se convence de que su marido es un traidor al gobierno y a los ideales comunistas.

Después de que Gérard acceda a confesar una serie de testimonios dictados por sus captores en los que se declara espía occidental, es procesado junto a otros dirigentes del gobierno también detenidos; algunos son ejecutados. Gérard sobrevive y narra a

²⁵⁵ SEMPRÚN, J., *Autobiografía de Federico Sánchez*, Planeta, Barcelona, 1977, p. 288.

unos periodistas sus vicisitudes desde la Costa Azul muchos años después. Reconciliado con su mujer (Signoret), que ha comprendido ya la naturaleza del proceso, juntos publican su libro de memorias, pocos meses antes de que los tanques soviéticos invadan Praga.

El contexto histórico. Checoslovaquia y Artur London:

En el periodo histórico al que se remite el film, Checoslovaquia era una de las repúblicas socialistas populares, tuteladas por la Unión Soviética miembro de la Kominform, organización internacional de solidaridad comunista que actuaba en respuesta al Plan Marshall auspiciado por los Estados Unidos.

Tras la Segunda Guerra Mundial, y con el final de la ocupación, Checoslovaquia había llevado a cabo una depuración de colaboracionistas nazis y de ciudadanos de origen alemán y húngaro, bajo la dirección de un gobierno provisional de colaboración nacional, con un tercio de miembros comunistas. En el proceso electoral de 1946, con Klement Gottwald como líder, y Rudolf Slansky como secretario general, el Partido Comunista Checo (KSČ), partido legal, asentado en el país con anterioridad a la guerra, y protagonista de la resistencia antinazi, obtuvo la victoria con el 38 % de los votos; la victoria más amplia jamás alcanzada por un partido comunista europeo en elecciones libres. Edvard Benêš, presidente de la República, encargó a Gottwald, que había sido nombrado primer ministro, la formación de un gobierno de coalición.

En los años siguientes, se produjo un cierto desencantamiento popular con la política del gobierno, paralelo sin embargo, a la ocupación real de la administración por los cuadros comunistas, con una oposición nacionalista debilitada y disgregada. La inacción del ministro del interior comunista con respecto a la acción de los Comités de Acción Revolucionaria, provocó la salida del gobierno de los ministros no comunistas. Este hecho ocurrió el 25 de febrero de 1948, en lo que se conoce como el “Golpe de Praga”, auspiciado por el presidente Beneš, por temor a la intervención de la URSS. El nuevo gobierno monocolor se enfrentó con Beneš debido a la promulgación de una constitución, “La Constitución del Noveno de Mayo”, de fuerte impronta partidista. Su dimisión provocó que el primer ministro y líder del Partido, Gottwald, que mantenía ya el poder de facto, ocupase la presidencia de la República.

La inminencia de la Guerra Fría, y la creación del Kominform en 1947, potenciaron una influencia creciente de la URSS en sus países satélites que tuvo como consecuencia el endurecimiento de la acción del gobierno comunista checo, que en la práctica terminó anulando las libertades democráticas. A partir de 1948, se produjo una división en el seno del comunismo. El marco de referencia simbólico fue la expulsión de la Yugoslavia de Tito de la Kominform. Desde ese momento, se desató un proceso de depuración del “enemigo interior” auspiciado por Stalin, que en Checoslovaquia tuvo como resultado el desarrollo de los Procesos de Praga, narrados por la película. La represión, que afectó a todas las capas sociales, incluyó también a los propios cuadros dirigentes del Partido Comunista Checo, acusados formalmente de traición. *“En una atmósfera de suspicacia y delaciones, se precisan los temas políticos que orquestados por Moscú, se convertirán en las actas de acusación. Son revividos temas tradicionales [presentes ya como cargos en los Procesos de Moscú, 1936-1938] como el trotskismo, el espionaje a favor de occidente, o el ‘desviacionismo burgués’, y temas más recientes como el titismo, el ‘nacionalismo burgués eslovaco’ o la debilitación de la vigilancia. (...) La experiencia política individual deviene un factor de discriminación: los que, como London, han combatido en España o en los movimientos de resistencia occidentales se vuelven sospechosos, así como los exiliados de Rusia o los resistentes de Checoslovaquia; el antisemitismo renaciente del periodo estalinista viene a completar la acusación”*²⁵⁶.

El proceso Slansky, así llamado por el ex-secretario general del partido que llegó a ser inculcado y ejecutado, siguió el patrón de las causas llevadas contra el ministro de exteriores László Rajk y contra el agente Noël Field en Hungría en 1949. El procedimiento –arresto, tortura, confesiones, proceso público y ejecución o encarcelamiento– y la trama a seguir por (y en contra de) los dirigentes checos fue el mismo. En Praga, la depuración alcanzó a numerosos miembros del gobierno, de la administración y del Partido Comunista Eslovaco acusados de “conspiración contra el Estado”.

Uno de los procesados fue Artur London, que ostentaba el cargo de viceministro de asuntos exteriores para el que fue nombrado en 1949. London (Ostrava, 1915 – París, 1986), militó en el Partido Comunista desde su adolescencia, lo que le valió ser encarcelado. Tras viajar a Moscú en los años treinta, combatió en la Guerra Civil

²⁵⁶ SANTOLAYA DEL VAL, I., en LONDON, A., *La confesión. En el engranaje del proceso de Praga*, Ikusager Ediciones, Vitoria-Gasteiz, 2000, pp. 513-514.

Española como integrante las Brigadas Internacionales, y en la Segunda Guerra Mundial en Francia como miembro de la Resistencia; unas experiencias que se emplearon más tarde como base para sus acusaciones, como el mismo London explica reiteradamente en sus memorias: “¡España! Contra este lodo que ellos remueven día tras día, cuando me dejan solo conmigo mismo, trato de reconstruir nuestra España. La España que llevo en el corazón”²⁵⁷.

En Moscú, había conocido la que se convertiría en su esposa, Lise Ricol, francesa, hija de un emigrante aragonés. Posteriormente fue deportado a Mauthausen, dónde permaneció hasta el final de la guerra. Buena parte de su familia fue ejecutada en las cámaras de gas, entre ellos, su madre, su hermana y su cuñado. Tras regresar definitivamente a Checoslovaquia en 1948, en 1951 fue detenido en el marco de la depuración estalinista checa. El juicio por el proceso Slansky se celebró en diciembre de 1952, dando como resultado once condenas a muerte y tres cadenas perpetuas (entre ellas la de London). El 5 de marzo 1953 murió Stalin, y nueve días después de su funeral falleció Gottwald, jefe de Estado checoslovaco. El XX Congreso del Partido Comunista de la URSS, celebrado en 1956, abrió el proceso de *desestalinización*, por el que muchos de los depurados fueron liberados y rehabilitados. Artur London fue excarcelado en 1956, y se exilió a Francia en 1963. Allí escribió un primer libro, *Espagne...*, basado en sus experiencias en la Guerra Civil, y posteriormente, con la ayuda de su mujer Lise, *La confesión*, relativo a los procesos de Praga. La Unión de Escritores de Checoslovaquia, pieza clave en la apertura liberal del socialismo que culmina en la “Primavera de Praga”, pensaba encargarse de la publicación.

El periodo había comenzado con la elección de Alexander Dubcek como secretario general del Partido Comunista el 5 de enero 1968. Las reformas auspiciadas por él bajo la denominación de “socialismo con rostro humano” ampliaban las libertades (prensa, expresión, circulación) y el espacio político a gobiernos multipartidistas. El 20 de agosto de ese mismo año, 200.000 soldados y 2.000 tanques enviados por la URSS y por otros miembros del Pacto de Varsovia invadieron el país poniendo fin al periodo reformista. Después de haber sido rehabilitado y condecorado con la Orden de la República Checoslovaca, a Artur London le fue retirado el pasaporte checo y fue declarado persona non-grata por el nuevo gobierno.

²⁵⁷ LONDON, A. (2000), *op. cit.*, p. 102.

Sobre el film:

Si se quisiese catalogar *La confesión* dentro de un género, más que incluirla con Z en el ámbito del *thriller*, se debería colocar en el espacio del cine histórico (siempre con el adjetivo de “político”). El sentido de lo narrado en *La confesión* responde más al relato proceloso de un hecho histórico acontecido, que al mecanismo del suspense que determinaba Z, aunque ese film también relatase un episodio histórico real. En esa reconstrucción histórica, el drama abstracto del personaje y las implicaciones políticas de su tragedia pesan más que las referencias de tipo cronológico o geopolítico. Como en Z, pero menos, se evitan las referencias demasiado explícitas a Checoslovaquia, aunque en ningún caso se esconden los escenarios de la acción –en un momento dado se llega a ver el cartel de Praga en el aeropuerto– o la identidad de los personajes. No se cita a todos los procesados con sus nombres reales, aunque sí a algunos, e incluso el nombre el presidente Gottwald es aludido en algún momento. Del mismo modo, los personajes mantienen sus nombres con respecto a la realidad, aunque al protagonista se le nombre siempre con su pseudónimo militante –Gérard, el mismo usado por Semprún en ese periodo²⁵⁸–, el apelativo que utilizaba durante la Resistencia, y el nombre con que le conocen sus amigos. Un nombre hasta cierto punto simbólico –como el de “Z” o “Doctor” en el film homónimo– que otorga al protagonista un halo representativo; aunque una de las diferencias con el caso precedente es precisamente que Lambrakis era ya un “héroe” trágico, fallecido mientras que London, como dice Semprún, era “*un hombre real, que existía realmente, que estaba allí, presente, vivo –a pesar de su delicada salud, de lo cual se podía culpar en partes proporcionales a las campos de concentración nazis y a las cárceles socialistas–, y que tenía cosas que decir, verdades que defender y justificaciones de aducir*”²⁵⁹. En este sentido, *La confesión* representa un punto intermedio entre Z y *Sección especial*, en su vocación de reconstrucción histórica con los referentes de toda índole minuciosamente documentados, lo que no evita que en su proyección hacia delante y hacia el futuro, se aplique en la denuncia contemporánea.

²⁵⁸ Un aspecto que incide en la evidente y puntual identificación del guionista con el personaje. Véase este extracto de la novela autobiográfica de Semprún *Aquel domingo*: “¿Gérard? Hace tiempo que no me llaman Gérard. Me llaman con toda clase de nombres falsos que no me hacen sobresaltar. Pero Gérard es un nombre falso que me hace sobresaltar. ¿Por qué? Quizá sencillamente porque es un nombre falso que encierra más verdad que otros. Una parte de verdad más importante. (...)”. SEMPRÚN, J., *Aquel domingo*, Seix Barral, Barcelona, 1986 (1980), pp. 89-90.

²⁵⁹ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, pp. 165-166.

Estructura y análisis de *La confesión*:

Junto a la complejidad en la acción narrativa de *Z* —con acciones paralelas, múltiples personajes, subtramas, etc.—, la estructura de *La confesión* es más vertical en el sentido de que la focalización mantenida en London/Gérard funciona como un tallo de hierro de la narración. No obstante, lejos de relatar linealmente el sometimiento, la diégesis esta llena de pequeños saltos, avances o retrocesos temporales en menor medida, ensoñaciones personales e imágenes mentales del protagonista en su mayor parte, que suponen una intensa y emocionante marca autoral por parte de Semprún y de Costa-Gavras, empleada en *Z* y en *Sección especial*, y que relativiza las habituales acusaciones basadas en el descuido de las formas cinematográficas.

Es un recurso habitual empleado por ambos, no solo cuando trabajan en colaboración, sino en el resto de sus trabajos. En el caso de Semprún, un recurso que emplea también profusamente en sus obras literarias (tanto de ficción como de no ficción). Una idea que adquiere la brillante forma de apartes naturales que reproducen la versatilidad del pensamiento añadiendo episodios independientes a la trama de forma mecánica y diversa, con gran intensidad visual, y basadas sobre todo en la fuerza del recuerdo. No deja de ser una politización de los tan citados mecanismos de la memoria *proustianos*, que tanta emocionalidad conllevan.

Por otro lado, por primera vez en el cine de Gavras, la coralidad da paso al protagonismo único de un personaje que absorbe toda la acción (con la excepción puntual del bloque referido al proceso). Un modelo de punto de vista casi único que se repetirá en posteriores obras del director.

Líneas narrativas y temporales:

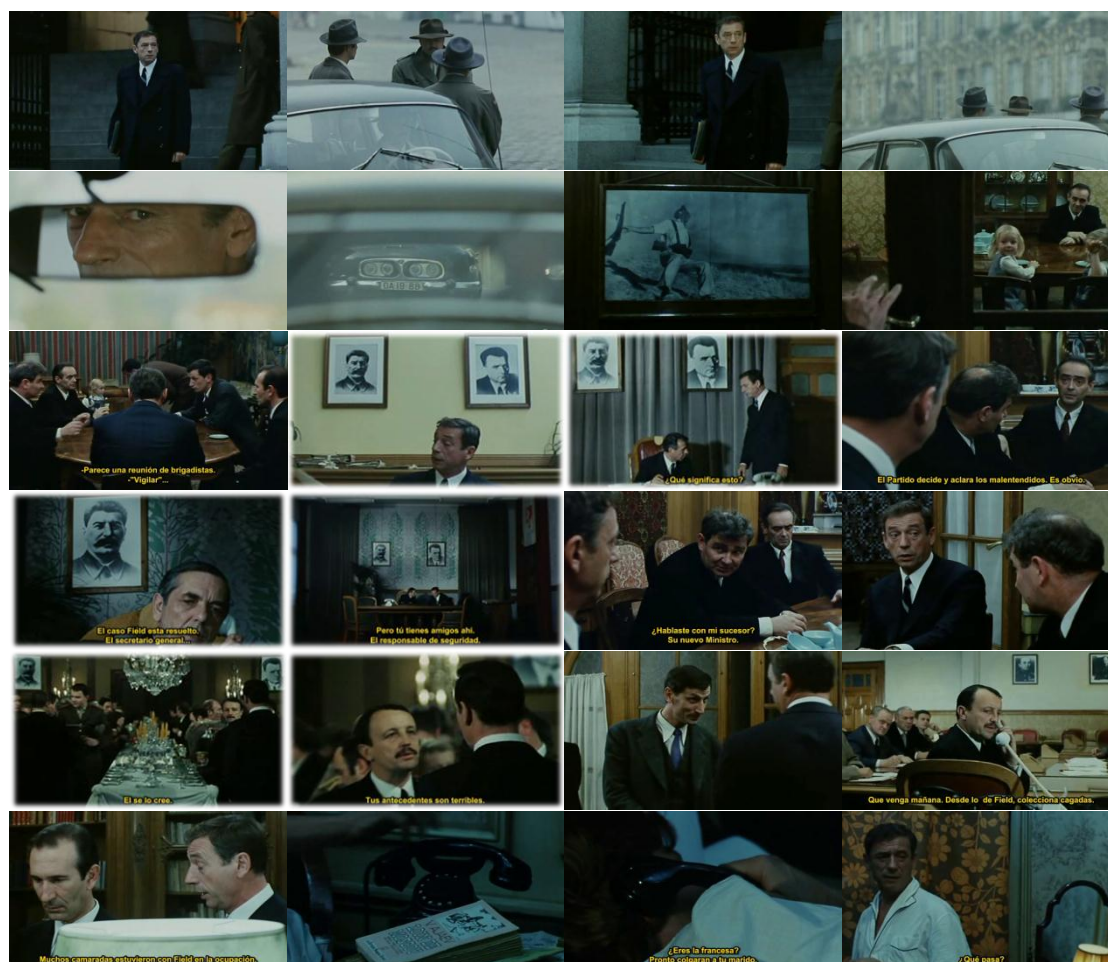
El film conjuga tres líneas narrativas y temporales que se alternan. La principal es la del personaje protagonista, Gérard (Yves Montand). Otra secundaria se refiere a la situación paralela de su esposa, Mme. Londonova (Simone Signoret). Ambas se desarrollan linealmente en un tiempo que avanza desde 1952. La tercera, más breve, se sitúa ya en 1965: Gérard cuenta a unos colegas los sucesos acaecidos en una villa de la Costa Azul junto a Montecarlo. El film comienza en 1952, con lo que solo cuando el film está ya bastante avanzado, comprendemos que se trata de un *flashback* narrado por su protagonista, que se dispone a publicar un libro sobre su historia y habla con unos

colegas periodistas a orillas del mar en la costa francesa. El epílogo avanza sobre el presente narrativo de 1965 introduciendo los sucesos del 68 en Praga.

Primer Acto: El caso de L.

El Primer cuadro. Introducción al caso L.: seguimiento y reunión:

FIGURA 2:



La primera parte comienza cuando Gérard (Montand), viceministro de Relaciones Exteriores de la República Popular de Checoslovaquia cae en desgracia. Gérard es un excombatiente de la Guerra Civil Española, resistente antinazi en Francia y de extracción más bien burguesa. Está casado con una mujer francesa (Signoret), también ligada a la resistencia, y miembro activo del partido. Gérard mantiene una reunión con sus antiguos compañeros de armas checos, todos integrantes pasados de las Brigadas Internacionales. La inquietud reina entre ellos por la actitud vigilante de las altas instancias del PC. Gérard comprende que está siendo vigilado. Al llegar a casa su mujer coge el teléfono y escucha unas amenazas anónimas.

Desde el comienzo, la figura del protagonista se individualiza con respecto al engranaje colectivo y casi invisible –el Estado– que va a arrasarlo. Su perfil, de nuevo potenciado por la presencia icónica de Montand, tiene una elegancia innata, una humanidad, que contrasta con la de los sujetos despersonalizados –burocráticos– del régimen al que se enfrenta. La imagen de sus vigilantes, provistos de sombreros y gabardinas negras, no por ajustarse a la realidad, deja de retrotraer al imaginario del cine negro. Una nota aportada ya por el London real en sus memorias al contar el momento en que es arrestado: *“Esto no es una detención. Es un kidnapping. [Secuestro]. Se los describe así en las películas de policías o en las novelas de Serie Negra. Los encontraba un poco extravagantes. Y he aquí que ahora yo soy la víctima, en pleno día, en el barrio residencial de Praga”*²⁶⁰. Esta simple correspondencia atmosférica y visual entre los atributos de un grupo de gánsters y el de la policía política checa –mimesis que podría resumir la tesis del film– se complementa con una cierta abstracción de la que todo el film hará gala. Baste como muestra de la misma, la elección nada casual de los planos de los secretas, bellamente descompensados, que ocultan su figura, quedando despersonalizados, entre el coche y los edificios. Gavras parece haber tomado como metáfora del viaje ideológico de su protagonista las palabras del verdadero London, al comienzo de sus memorias, cuando todavía cree en la legalidad del proceso: *“Voy a poder defenderme. Todo se aclarará. Al Partido le interesa. ¡Me agarro a esta esperanza a pesar de una detención que, por su forma, apunta más bien al gangsterismo que a la ética comunista!”*²⁶¹.

La leve acción que supone la “persecución” en coche, asfixiante, de estos policías nada disimulados, mostrada con una absoluta precisión de montaje y puesta en escena, abunda en la perspectiva de Gérard (espejos retrovisores, mirada, etc.). Se introduce así la focalización absolutamente subjetiva del punto de vista narrativo.

Después de presentar brevemente al personaje de la esposa (Signoret), que siempre va a quedar en un cierto plano de sombra, visual y narrativo, (como puede verse en este primer acto), la reunión de Montand-Gérard con sus antiguos camaradas plantea tres notas características de la estructura literaria de Semprún. Por un lado la constante inserción de brevísimos *flashbacks* explicativos, descritos como apuntes mentales del personaje [Los fotogramas que refieren estos *flashbacks* pueden verse con un marco blanco, sobre el resto de los de la **Figura 2**]. Por otro, la apelación a la memoria

²⁶⁰ LONDON, A. (2000), *op. cit.*, p. 30.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 31.

histórica, con constantes referencias al pasado común en la Guerra Civil Española, que parten del plano detalle que muestra el célebre retrato del miliciano abatido de Robert Capa, e incluso de la sentencia, pronunciada en español por uno de los asistentes, como conclusión de la reunión: “*Del amo y del burro cuanto más lejos más seguro*”²⁶², que Semprún recupera de una experiencia personal, lo que vuelve a incidir en el evidente paralelismo buscado entre la trayectoria del guionista y la del personaje²⁶³; unas llamadas entre poéticas y políticas, que se complementan con el detalle emocional –el extrañamiento humano en el seno del debate abstracto– de los niños pequeños jugando por la casa. Un apunte habitual, por otro lado, en el cine de Costa-Gavras, que va desde el pequeño vendedor ambulante retenido en la comisaria de *Z* (1969), hasta los niños alienados que juegan con sus móviles en *El capital* (2012).

FIGURA 3:



La presencia de los niños (ausentes de la trama) como sencillo y fugaz contrapunto poético o metafórico es una constante en la obra de Costa-Gavras. Fotogramas de *Z* (1969), *La confesión* (1970), *Estado de sitio* (1972), *Sección especial*, donde se ve a su propia hija Julie (1975), *Desaparecido* (1982), *Mad City* (1997), hasta llegar a *El capital* (2012).

²⁶² COSTA-GAVRAS, *L'aveu*, France-Italia, Les Films Corona-Les Films Pomereau-Produzione Intercontinentale Cinematografica (PIC)-Fono Roma-Selenia Cinematografica, 1970.

²⁶³ La frase se la atribuye Semprún a un camarada del PCF en 1960, al que apoda Fernand Barizon, en *Aquel domingo*: “Con el entusiasmo de los encuentros Fernand ha pedido coñac. –Pues yo –me dice– hace tiempo que pongo en práctica un refrán de tu país: ¡Del amo y del burro, cuanto más lejos más seguro! La pronunciación deja bastante que desear, pero, en fin, se le entiende. (...)”. SEMPRÚN, J. (1986), *op. cit.*, p. 76.

Por último, en lo referido a la nota *sempruniana* que faltaba, su narración visual en presente y pasado, llena de connotaciones y apuntes diversos, está dirigida en el espacio sonoro por el discurso político: un constante diálogo-debate, lleno de reflexiones y conexiones históricas: solo en esta breve escena, se alude a la situación presente del gobierno checo, con muchos de sus responsables caídos en desgracia por su pasado antifascista; los personajes se refieren en diversas ocasiones a la guerra de España o a la resistencia francesa; y se refleja el carácter dogmático de los dirigentes comunistas, incluso de los relevados de su posición, o la dependencia de la URSS, etc. Así mismo, se pone de manifiesto una constatación casi *brechtiana* sobre la culpabilidad general de todos los presentes mientras no se demuestre lo contrario: “*Hoy me toca a mi. ¿Y mañana?*”²⁶⁴, dice Gérard en un momento dado.

Como en *Z*, los retratos sobre el despacho institucional –bien sea del todavía viceministro Gérard (Montand), o de su superior Bedrich (Claude Vernier)– apuntan a los responsables directos de la injusticia, aludidos elusivamente, pero presidiendo, aunque sea desde su efigie congelada, el escenario de la acción. [Ver **Figura 3**]. Una elección que apunta también a la por histórica y evidente, no menos paradójica presencia del retrato de un jefe de estado extranjero, Stalin, en el despacho oficial de un estado independiente, Checoslovaquia.

FIGURA 4:



Imágenes de *Z* (1969) y *La confesión* (1970) respectivamente. En la primera, la oposición entre poder y figura es evidente, mientras que en la segunda, la víctima está aliada inicialmente con ese poder representado por Stalin y Klement Gottwald, presidente checo y líder del PC.

Dentro de las numerosas referencias histórico-políticas, durante la reunión se cita por primera vez el caso del periodista Noël Field, fundamental para la comprensión de la trama. Field (1904-1970) fue un periodista norteamericano comunista, combatiente en la Guerra Civil Española, y enlace entre los aliados y la URSS durante la guerra mundial. A su término se convirtió en un odiado espía para los Estados Unidos, lo que

²⁶⁴ COSTA-GAVRAS, (1970), *op. cit.*

no impidió que fuese purgado en Hungría. Muchos de los procesos contra dirigentes checos –como el de London– se basaron en los contactos mantenidos por estos con Noël Field, durante y después de la guerra. “*Puritano e idealista, como los Proctor y los Rosenberg, como tantos otros americanos indignados con las injusticias flagrantes de su sociedad. Noël Field se convirtió en los años treinta en un agente soviético, que desempeñó el papel de agente de la CIA –y que pagó por ello, para dar más verosimilitud al montaje, con numerosos años de cárcel en la Hungría socialista– en todos los procesos donde había que obligar a confesar, y había que desacreditar a algún comunista que hubiera vivido en Occidente, en donde Noël Field se encontraba como por casualidad durante la ocupación nazi. Pero esta historia la ha contado ya Flora Lewis en su excelente libro Le pion rouge*”²⁶⁵.

La película hace especial hincapié en ese pasado común de signo antifascista de muchos de los represaliados, poniendo especial énfasis en evidenciar la contradicción ideológica. El breve *flashback* en que Gérard habla en una fiesta con el nuevo ministro de seguridad, Geminder, un hombre con bigote (Marcel Cuvelier), luego también depurado; o la posterior llamada telefónica a este, muestra precisamente como ese pasado (de miliciano y resistente) constituye para las autoridades una mancha en la trayectoria del protagonista. El compendio de secuencias pone también en evidencia la doble moral de ese poder, férreamente burocrático pero hipócrita y trufado de actitudes conspiranoicas, mientras que los “procesos físicos” que se derivan de él, resultan rudimentariamente criminales: la vigilancia indisimulada, las llamadas amenazantes en plena noche, o el arresto gratuito en plena calle, y las torturas... como se verá en el siguiente acto.

El segundo acto. El desarrollo del caso L: arresto y tortura.

La detención

La repetición mimética de la secuencia de apertura, con el protagonista bajando las escaleras y siendo seguido en su coche, constituye un recurso expresivo de repetición que va a ser fundamental para la construcción de la ficción. Esa repetición de

²⁶⁵ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, pp. 168-169. Flora Lewis, periodista y escritora norteamericana, sería más tarde una de las principales inquisidoras contra *Desaparecido* (*Missing*, 1982).

acciones, a veces exasperante, constituye por un lado el reflejo crítico de los métodos burocráticos y mecánicos que rigen el Estado en cuestión, pero además introduce paulatinamente la identificación entre el punto de vista del personaje y la del espectador.

FIGURA 5:



Al salir del ministerio, Gérard (Yves Montand), seguido de cerca por los coches de la policía secreta, es acorralado, obligado por la fuerza a salir de su coche y detenido. Con los ojos vendados, y esposado, es trasladado a la prisión.

Esta secuencia incorpora otros dos aspectos reseñables. Por un lado, el de la abstracción, nuevamente relacionada con la identificación. Los perseguidores y luego captores de Gérard, apenas son mostrados. Una masa impersonal de agentes vapulea y forcejea con la figura individual, le transporta bruscamente de una estancia a otra. La conciencia del personaje, cegado, se equipara a la del espectador. La brusquedad de los movimientos de cámara, unido a los encuadres cercanos y opresivos, y a la breve duración de los mismos, siempre desubicando espacial y temporalmente la diégesis, trasladan al público la sensación de violencia y desorientación que sufre el personaje. De ahí que se haga hincapié, mediante planos iguales de los ojos vendados de Montand —en una imagen transparente de muerte y de condena— o del plano detalle de su oreja arrugada por la venda, con cortes evidentes en el audio, en la importancia de los sonidos

(el motor del coche, las campanas del reloj), como único modo (para el espectador y el personaje), de atisbar como se desarrolla el trayecto en coche o su agresivo traslado por las galerías de la prisión. Es un último estadio antes de llegar a la cámara subjetiva, y narrativamente mucho más eficaz.

Previamente, en sus últimos momentos de libertad, los autores introducen, en un nuevo aparte metafórico y austeramente lírico (solo reforzado por el sonido del motor, como si fuese un zumbido), unos planos fugaces de niños corriendo en el parque por el que pasa el coche. La mirada del protagonista se posa en ellos creando la ilusión de unas imágenes magnéticas de esa libertad que esta a punto de ser arrebatada. Un planteamiento visual que Gavras repetirá treinta años después en *Amén* (*Amen.*, 2002). Así mismo, las connotaciones poéticas aumentarán, porque un plano muy similar –de un niño corriendo– se convertirá posteriormente en un recuerdo infantil de Gérard. De este modo esas imágenes, como suspiros, recrean ambivalentemente el pasado y la libertad perdidos por el protagonista. En este caso, son visiones reales, pero con la ambigüedad suficiente como para convertirse en recuerdos relatados, breves, indelebles pero un tanto vagos, seguidos por la imagen en movimiento de una pared de ladrillo, que lo mismo puede ser símbolo, que introducción de una ruptura visual, como antecedente del caos abstracto en que se convierte su inmediato arresto.

El encierro y las torturas:

FIGURA 6:



Gérard (Yves Montand) se encara inicialmente con sus captores, que le desnudan obligándole a ponerse la ropa gris de presidiario, mientras registran (e intentan robar) sus pertenencias. Posteriormente es conducido a su celda.

Las torturas físicas y psicológicas sufridas por Gérard (Montand) son tratadas de forma muy pormenorizada por los autores, más en un sentido de reiteración dialéctica, que de recreación morbosa ausente del relato. La escalada en el sometimiento del personaje se aborda ya desde la secuencia inicial; siempre en planos cortos y violentos, Gérard es desvestido físicamente, en paralelo a su desnudamiento psicológico: los captores le quitan agresivamente la ropa, su anillo de casado, sus objetos personales y sus fotografías familiares. Una humillación acompañada por los comentarios hirientes de los carceleros, como nueva muestra de la doble naturaleza burocrática y gangsteril de su comportamiento. “*El señor vivía como un burgués*”²⁶⁶, le dicen, mientras requisan su dinero y sus carnets del partido, aludiendo también despectivamente a su esposa francesa.

Gérard es conducido posteriormente a su celda, en la que permanece esposado y debe caminar constantemente, mientras oye los gritos de otros detenidos. La ignorancia de las causas concretas de la detención (compartida por espectador y personaje), ahonda en la sensación de absurdo *kafkiano* del desarrollo. Una detención arbitraria en un espacio sin personalidad. Una atmósfera abstracta potenciada por el contraste entre la violencia del montaje en las escenas de contacto, protagonizadas por guardianes impersonales –El mismo London plasma esa sensación en su libro: “*No distingo a los interrogadores que se relevan. Acaban por constituir un único personaje*”²⁶⁷–, la distancia estática de las del encierro solitario, y un engranaje burocrático y administrativo rigurosamente observado y que conduce hasta el absurdo. London lo resume: “*De la montaña de actas administrativas, establecidas durante meses de la manera que ya sabemos, utilizan un cierto número de acusaciones y abandonan otras. En realidad es una táctica preconcebida. Abruman primero al acusado con una pirámide de acusaciones que van desde las desviaciones y faltas políticas hasta las actividades de espionaje y los crímenes crapulosos, para no elegir al final más que aquellas que cuadran con el papel que se le atribuye en el proceso*”²⁶⁸. Todo el discurso narrativo queda complementado por la elección de una galería cromática de tonos grisáceos. “*Una combinación de tonos apagados, ritmo tranquilo y de repente cortes rápidos, composición escueta, y sonido irritante*”²⁶⁹.

²⁶⁶ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

²⁶⁷ LONDON, A. (2000), *op. cit.*, p. 85.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 297.

²⁶⁹ MICHALCZYCK, J.J. (1984), *op. cit.*, p. 123.

En este momento, la diégesis incluye el primer *flashback* mental de Gérard, en el que se le ve desayunando con su mujer (Simone Signoret), mientras ella exclama: “*El partido siempre tiene razón*”²⁷⁰. Una frase irónicamente contradictoria que se encabalga con la del rostro de Gérard en la prisión con un aire de incredulidad e incomprensión. Su pensamiento, a la vez emocional y reflexivo, familiar y político, constituye su primera “fuga” de la prisión (“fuga” que se extiende también al espectador). El *flashback* es bruscamente interrumpido por los soldados que le golpean. La visión de la estrella roja sobre el gorro de uno de ellos, motiva otro aparte mental del protagonista, que encadena la imagen congelada con la visión de Lenin, junto a otras gestas revolucionarias y bélicas. [Ver **Figura 7**].

FIGURA 7:



Se han añadido a los fotogramas que reproducen saltos mentales desde la perspectiva del protagonista, un borde blanco, para que el esquema sea más claro.

La duda que se plantea Gérard parte de sus propias convicciones ideológicas: como el partido tiene siempre razón –aunque la frase la diga su esposa– es inconcebible su situación; solo puede deberse a un malentendido o incluso a un error propio. La progresión del pensamiento del personaje es una de las prioridades en la construcción de la historia, paralela al desencantamiento real con el estalinismo (o con el comunismo en general) sufrido por el propio Artur London, por Jorge Semprún, y por otros tantos. Es decir, inicialmente el personaje, no se opone a su destino, sino que acepta las reglas tratando de colaborar con sus captores, intentando buscar una lógica (que se revelará como inexistente) al proceso.

²⁷⁰ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

El desentrañamiento de esa “lógica” irracional en su “objetividad” es el objetivo básico de Semprún en concreto, su aportación máxima a la denuncia de Gavras, enriquecida por su experiencia personal en el PC. Una plasmación tan insistente que llega a resultar ridículamente hilarante en su máxima expresión. Un finísimo equilibrio entre tonos, ya presente en *Z*, pero mucho más escalofriante, porque en esta ocasión no parte del retrato grotesco, sino de la frialdad precisa en la descripción de la “lógica” estalinista.

La visión pura de la revolución (mediante las imágenes de archivo de Lenin, junto a otras del avance de soldados y bolcheviques), contrasta con la imagen actual de esa estrella roja –el martillo rojo– que le golpea. La frontalidad y el primer plano, que recuerdan claramente a Eisenstein, abundan en esa construcción dialéctica de la contradicción. El uso de las imágenes silenciosas, filmadas, alude a un pasado revolucionario mítico, frente a la realidad actual de la acción “revolucionaria”, que es realmente terrorista. La misma metáfora, introducida también por medio de imágenes de archivo, es planteada por Marco Bellocchio tres décadas después en *Buenos días, noche* (2003).

La nueva conciencia de Gérard (como la de la terrorista que protagoniza el citado film italiano) parte de la ruptura de su idea legendaria de revolución, a través de la terrible realidad que esa misma idea representa en el presente palpable. Un pasado mitificado, que no obstante, también es puesto colateralmente en cuestión, ya que en definitiva, las imágenes representadas muestran la violencia belicosa de la acción soviética. Sin embargo, una violencia legitimada en la ideología más pura de Gérard que combatió el fascismo. La violencia justificada de la revolución del 17 y la lucha en el frente ruso contra los nazis, o la de los milicianos contra los fascistas españoles.

La subtrama conyugal:

La vivencia subjetiva del protagonista se frena en este punto para ofrecer la perspectiva de su esposa (Simone Signoret), ya vista y aludida fugazmente, pero cuya presentación definitiva en este punto parte de su indagación sobre el destino de su marido. Un enfoque que inaugura claramente el punto de vista –central en la obra de Gavras– del familiar del desaparecido que, confiando inicialmente en el sistema, trata de averiguar que ha sido de él, como en *Desaparecido* (1982), o también, con sensibles variaciones sobre el planteamiento, en *El sendero de la traición* (1988) y *La caja de*

música (1989). Una búsqueda que conduce normalmente al descubrimiento de verdades incómodas.

FIGURA 8:



La mujer de Gérard (Simone Signoret), preocupada por la ausencia de su marido, es abordada en casa por un grupo de la policía secreta. Inicialmente consigue convencerles de que necesitan una orden de registro, pero a su regreso dismantelan la casa y se llevan los documentos de Gérard. Al día siguiente, acude al ministerio en dónde el superior de su marido la tranquiliza. Mientras tanto un operario corta en su casa el teléfono directo con el comité central. El personal del ministerio la ignora, con la excepción de un camarada de su marido. Su coche y su chófer son sustituidos.

La mujer de Gérard (Simone Signoret) inicialmente bien relacionada con el ministro y el secretario general, mantiene su fe en el partido y en el sistema, lo que no impide que su carácter resistente se refleje en su actitud frente a la turba de policías. La escena se plantea de nuevo como oposición, entre el grupo de policías –con gabardinas y sombreros– deshumanizado tanto en su fisonomía como en su comportamiento, y la mujer. Ella se encuentra siempre rodeada y oprimida por las figuras dispuestas en los

ángulos del encuadre. Los autores se sirven de un retrato en la pared, observado por uno de los policías, para intercalar la narración del pasado del personaje, contado por ella misma, en un nuevo recurso de memoria histórica y emocional, tanto más intenso por reflejar el absurdo de la situación: francesa, detenida por los nazis debido a su militancia, se salvó de la ejecución por estar embarazada, y dio a luz al “*prisionero político más joven de Francia*”²⁷¹, antes de ser enviada al campo de concentración de Ravensbrück.

Precisamente, la actuación de los policías, agresiva, fría y sin miramientos, reproduce el proceder fascista del imaginario colectivo, una idea que el mismo personaje se encarga de expresar poco después. “*Actúan como los nazis*”²⁷², les dice cuando finalmente proceden al registro tras forcejear con ella, y sin atender a sus ruegos para que no asusten a sus hijos y familiares mayores. Una comparación entre el nazismo y el estalinismo que se plantea constantemente durante el film; un tema de reflexión permanente en el autor del guión: “(…) *Visitaba la extraordinaria exposición sobre la historia comparada entre el arte nazi y el estalinista (...). Al contemplar la similitud profunda, esencial –aterradora, por lo demás–, no sólo formal, de las expresiones culturales forjadas por ambos sistemas políticos, la eterna discusión sobre el concepto de ‘totalitarismo’, y sobre la posibilidad de aplicarlo paralelamente al nazismo y al estalinismo, pasaba a ser miserablemente académica: la esencia existencial común a ambos sistemas, cualquiera que fuera su alteridad histórica, saltaba a la vista, literalmente*”²⁷³.

La idea de Londonova (Signoret) sobre el poder central, equipara su fe ideológica con la religiosa. Pese a su indignación con los mandos menores, su confianza en el ministro y en el hecho de tener línea telefónica directa con el Politburó, se asemeja a una suerte de seguridad en la providencia divina. La secuencia siguiente, que resulta en la práctica una apelación a la indignación del espectador, está construida con los mimbres de la comedia *lubitschiana*, provocando un estupor que, dentro de la tónica dramática, no está tan lejos de los *gags* de *Ninotchka* (id., Ernst Lubitsch, 1939), comedia política anticomunista. El ministro garantiza toda la ayuda posible, y el apoyo incondicional a la protagonista, haciendo hincapié en que tiene un teléfono directo para contactar con el secretario general. Paralelamente –por corte simple– observamos como

²⁷¹ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ SEMPRÚN, J., *Adiós, luz de veranos...*, Tusquets, Barcelona, 1998, p. 190.

un operario desconecta ese teléfono en la casa, ante la mirada resignada de los padres del personaje. Al regresar al despacho del ministro, un plano detalle muestra el teléfono y el reflejo de la protagonista en la mesa. Un reflejo que bien puede significar el espejismo que para el personaje –hacia el que se mueve el encuadre– sigue constituyendo el sistema.

La contradicción entre el diálogo y la imagen, construida por elipsis, se completa con la siguiente promesa rota: el coche del ministerio es sustituido por otro modelo mucho más destartado. La mueca final de Simone Signoret al “acomodarse” en el asiento trasero, rubrica ese *gag* trágico; una sutil resolución cinematográfica de una apreciación crítica nada sugerida y que progresivamente describe la hipocresía de los altos cargos estalinistas.

La tortura: interrogatorios y estancia en prisión.

Las secuencias que prosiguen relatan procelosamente el calvario sufrido por Gérard (Yves Montand) durante su estancia en la prisión. El desglose pormenorizado de las mismas supondría contagiar a nuestro análisis narrativo el espíritu estalinista de los inquisidores del film, por lo que el comentario esta trenzado de modo general y no de modo cronológicamente exacto.

La voluntad de los autores de la película es construir este bloque como un conjunto de repeticiones rítmicas, intercalando al reflejo de las condiciones inhumanas y a las agresiones sufridas por el personaje, interminables, retóricos y absurdos interrogatorios en una línea ascendente, que le llevan de la búsqueda inicial de una lógica, cuando se le pide que confiese, al delirio final antes de que el personaje se desmaye.

Tras ser conducido a una nueva prisión, sin que la ubicación especial quede nunca concretada, Gérard (Yves Montand) es obligado a confesar sus crímenes contra el comunismo, consistentes según sus captores en haber estado en contacto en el pasado con otros líderes extranjeros caídos posteriormente en desgracia. En el apartado físico, Gérard es privado de alimento, de sueño, presenciado mientras hace sus necesidades (la escena queda elidida pero apuntada) y obligado a caminar incesantemente en su celda. El momento en que el soldado le observa ante el cubo que hace la función de retrete, refleja mediante un juego de plano y contraplano y un acercamiento al rostro de Gérard,

la profunda humillación moral y psicológica a la que se somete al personaje, que parece preguntar: “¿Por qué?” [Ver **Figura 9**].

Todo el juego de torturas, repetido hasta la saciedad, refleja indolentemente el mecanismo del terror, no por mostrar una violencia explícita o desagradable a la vista, sino por recrear lo extenuante del método. Un esquema de una simplicidad diabólica, casi infantil, destinado a minar la voluntad individual del personaje.

FIGURA 9:



El vigilante le retira la comida a Gérard (Yves Montand), que estando esposado apenas puede asir el cuenco, pocos segundos después de habérsela servido; le observa mientras hace sus necesidades; y le obliga a dormir en una postura determinada.

Este absurdo de pesadilla, termina de otorgar al relato, como se mencionaba anteriormente, el aire de una obra de Kafka (autor checo, en definitiva), al plantear una lógica cerrada y progresivamente irracional, marcada por una burocratización del absurdo: “*Preguntas que no tienen respuesta, confesiones de no se sabe qué delito y carceleros que intercambian su papel con los detenidos jalonan este descenso a los infiernos de un ciudadano que no tiene nada que envidiar al señor K*”²⁷⁴. Uno de los personajes dirá posteriormente citando la expresión de un político francés real: “*Los procesos de Praga nos recuerdan que el infierno también tiene su lógica*”²⁷⁵. John Michalczyk abre su análisis del film, precisamente, citando el comienzo de *El proceso* de Kafka, cuya similitud con la historia de London y la reconstrucción de Gavras, resulta escalofriante: “*Alguien debe haber estado contando mentiras sobre Joseph K., porque está mañana, sin que hubiera hecho nada malo, ha sido arrestado*”²⁷⁶.

Inicialmente, Gérard está dispuesto a asumir sus errores, e incluso se muestra arrogante en sus declaraciones, pretendiendo aplicar una regla de derecho –su derecho a

²⁷⁴ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 69.

²⁷⁵ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

²⁷⁶ El proceso, de Franz Kafka, citado en MICHALCZYCK, J.J. (1984), *op. cit.*, p. 106.

ser escuchado, o al menos informado de las causas de su detención— a un sistema de inculpación que la rechaza de forma explícita. Precisamente Smola (Michel Vitold), el inquisidor principal, le acusa a gritos, en este sentido, de tener una “*concepción pequeño burguesa del Partido*”²⁷⁷.

Esta construcción *kafkiana* está basada principalmente en dos elementos. Por un lado, el sinsentido del método inquisitorial, revestido de esa burocracia casi “cómica”, por absurda, que emplean los represores, y que propicia una lógica infernal. Y por otro, en un sentido atmosférico y visual, por la claustrofobia que llena el relato de la represión de Gérard, cuyo encierro se produce en una serie de lugares diferentes pero abstractos —celdas, sótanos—, que carecen de definición espacial, en un intento por identificar al público con la confusión espacio-temporal del protagonista, permanentemente privado de luz, y recurrentemente cegado por vendas y otros artilugios, como esas gafas de “minero” pintadas de negro, según narra el propio London²⁷⁸, tan célebres dentro de la iconografía de la película. El propio Costa-Gavras explica que el hecho de escoger unas gafas de obrero, “*de soldador*” respondía a una cierta simbología inversa, dada la hipócrita magnificación de esa figura en los regímenes comunistas, además de a incrementar la espectacularidad de la imagen²⁷⁹.

FIGURA 10:



Los diversos interrogatorios que sufre Gérard (Montand) al comienzo, y durante los cuales él se muestra abierto a colaborar, pidiendo que le expliquen de qué se le acusa, dan paso a la “confesión” sobre su militancia pasada, y sus contactos con “traidores” al régimen.

La voz en *off* de Gérard irrumpe de repente durante el primer interrogatorio, dando una primera pista sobre el carácter de *flashback* del relato, y clarificando su

²⁷⁷ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

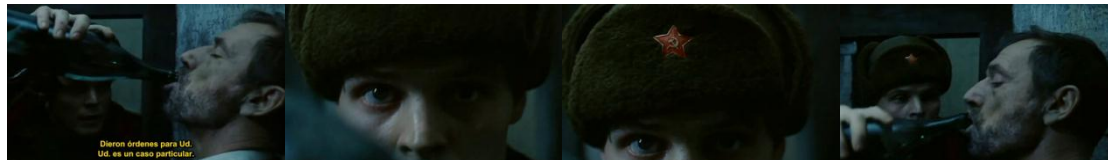
²⁷⁸ “En lugar de la servilleta que hasta ahora ha servido de venda, me ponen como máscara unas gafas de motorista cuyos cristales han sido remplazados por un tejido negro”. LONDON, A. (2000), *op. cit.*, p. 38.

²⁷⁹ Costa-Gavras citado en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, pp. 70-71.

posición inicial con respecto al proceso al que está siendo sometido: “*Al principio uno busca ayudar al partido. Tratar de entender porque está ahí, que falta cometió (...). Años de lucha y disciplina y nuestra educación nos hacían creer que el partido no se equivoca nunca. (...). Era mejor equivocarse con el partido que tener razón fuera de él*”²⁸⁰. [Ver **Figura 10**].

La luz enfocada hacia el detenido, deja en una penumbra azulada y casi fantástica a los inquisidores, potenciando la sensación de soledad de la víctima, apelada por un coro de voces fieras que le exigen autocríticas imposibles. Una especie de representación abstracta del Partido como un dios omnipotente y vengativo. Ese empleo de la luz da paso en una secuencia posterior, al efecto de abigarramiento que provocan todos los personajes situados en torno al primer plano de Montand. Un encuadre que recorta, desenfoca o deforma sus rostros, aportando una sensación de desdibujamiento similar a la lograda con la luz. Solo una escena muestra una perspectiva diferenciada con respecto a los verdugos, la del soldado que a riesgo propio, da agua en la celda a Gérard. [Ver **Figura 11**].

FIGURA 11:



Planteada como la antítesis de la secuencia del bloque previo, en que un soldado golpea a Montand, la presencia en detalle de la estrella roja, establece un discurso en paralelo al estalinismo que será clave en la última parte del film. ¿Otro comunismo es posible? La inclusión de esta escena se erige en un intento de romper el monolítico discurso anticomunista, queriendo expresar, en cierto modo, que “también hay comunistas buenos”, o al menos humanos, aunque sean piezas excepcionales del engranaje estalinista. Gérard, preso de sus contradicciones, pero sin abandonar el ideal comunista genérico, como veremos, encuentra en este buen samaritano improvisado, el refuerzo de sus principios ideológicos: “otros” se han apresado de la ideología de base para subvertirla y convertirla en fascismo.

²⁸⁰ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

La línea discursiva dentro del juego de frontón de preguntas y respuestas, permite incluir diferentes reflexiones políticas y personales, focalizadas en el personaje de Gérard, (pero que bien podrían referirse al guionista de la película). En su brusco despertar del sueño comunista, y a medida que va encontrándose físicamente exhausto, Gérard comprende diferentes actitudes propias de su pasado, relacionadas con su admiración por Stalin, o con su aprobación de los procesos contra otros “traidores” defenestrados en fechas anteriores. El método de inclusión de estos apartes vuelve a ser la fugaz integración de pequeños *flashbacks*, o planos sueltos, a modo de imágenes que surcan la mente de Gérard, durante sus interrogatorios, o durante sus interminables y obligados paseos por la celda. [Ver **Figura 12**]

FIGURA 12:



Gérard (Montand) recuerda fugazmente su aprobación entusiasta del proceso contra Laszlo Rajk, dirigente comunista húngaro, lo que de paso permite ver –con una ironía nada disimulada– las “democráticas” votaciones “a la búlgara” que tienen lugar en el congreso del Partido Comunista.

Así mismo, el paso siguiente en su “confesión” es el relato pormenorizado y mecánico de su propia biografía repetida hasta la saciedad, y en la que cualquier error de matiz, le supone tener que comenzar a explicarla desde el comienzo; su nacimiento en Ostrava en 1915. Las secuencias en que narra su trayectoria política desde la infancia contienen un halo poético, que rápidamente queda compensado por el afán funcional de quiénes le escuchan, su desidia o su glotonería, o su explícita acusación de utilizar trucos para conmovir. Una secuencia modélica en este sentido tiene lugar en el momento en que Gérard cuenta por enésima vez su vida, como si fuese una letanía, mientras el soldado grueso y con gafas, de pelo engominado y rapado en las sienes, toma ostentosamente un bocadillo de salchichas y una cerveza. [Ver **Figura 13**].

La escena muestra ambivalentemente la naturaleza física de los acontecimientos: el hambre de Gérard y la grosería del escriba, la inutilidad de la confesión, pero también un cierto aspecto de contradicción entre el romanticismo revolucionario que empapa la biografía del personaje, incluyendo los apartes casi poéticos sobre las aspiraciones y lecturas de su padre (un obrero cultivado que conecta con las ideas bolcheviques en la

Gran Guerra), y la realidad en la práctica –o el efecto si se quiere– de la revolución en los países del este. La escena posee nuevamente una estructura –anulada en sus efectos– de comedia: Gérard comprende que el soldado se está quedando dormido, y continúa hablando, cada vez más en un tono más bajo y monótono, empezando a describir –para tener algo que decir sin quedarse dormido– los muebles de la habitación, mientras aprovecha para reposar, aunque tenga que seguir hablando; una modulación precisa de esa lucidez en medio del cansancio que pone en valor el impresionante papel desempeñado por Yves Montand como intérprete.

FIGURA 13:



Cuenta Semprún: “En una de las escenas del interrogatorio, tal vez lo recordaréis, un policía obliga a London a repetir incansablemente su biografía. Éste, al que han despertado en plena noche, está aterrorizado, demacrado. Contempla con ojos desorbitados el enorme bocadillo de salchicha que el policía se está tragando vorazmente, regado con largos tragos de una cerveza aparentemente fresca. Pero como estamos en el cine y hay que repetir la toma, para captar la escena desde todos los ángulos, en plano medio o en plano entero y, así, hasta terminar, cada vez se le da al policía un bocadillo entero, para dar más verosimilitud a la escena. Al final, aprovechando una breve pausa en el trabajo, Montand no puede contenerse y se precipita hacia los bocadillos colocados en la bandeja y, a pesar de que las esposas le sujetan las manos, consigue alcanzar uno y comienza a devorarlo como un animal hambriento. Durante unos segundos, afirmó Montand, creyó que los policías se le echarían encima y le derribarían a puñetazos y puntapiés. Durante unos segundos, dijo, se olvidó de los focos, las cámaras, la película, para devorar ávidamente el pan y la salchicha, con el mismo hambre que hubiera podido sentir London, y con la misma

indiferencia hacia los golpes que pudieran asestarle. Durante unos minutos, Montand estuvo al otro lado del espejo”²⁸¹.

La escena es bruscamente interrumpida por los superiores que ensayan con el personaje una falsa ejecución en la horca. El equilibrio de tonos, aun dentro de la pesadilla general que supone este bloque, continúa mostrando una sutileza absoluta: después de la casi risible escena relatada, tiene lugar una de las más duras del film. En la que, lógicamente, el espectador puede esperarse lo peor. Una escena que no se encuentra plasmada en las memorias de London, en la que no precisa haber vivido ningún episodio semejante en su propia piel, pero que les sirve a los autores del film como síntesis de las aún más detalladas torturas que se narran en el libro. Al preguntarle a Costa-Gavras sobre esta aparente fuga del libro de London con respecto al pormenorizado relato de la represión, que parece ser la única licencia importante de los autores del film, me respondía lo siguiente: “*Él dice en el libro que había falsas ejecuciones. Es decir que les amenazaban con ejecutarles, hacían como que les iban a matar, y luego no pasaba nada. Lo añadimos para dramatizar un poco más, ahí lo tiene. Era un golpe de efecto a partir de eso. Eso es, sí*”²⁸². [Ver **Figura 14**].

FIGURA 14:



La estructura de la secuencia emula el primer recorrido en coche de Gérard. La cámara únicamente muestra su rostro, provisto de las gafas oscuras, identificando de nuevo la visión de espectador y personaje. El espectador, al igual que Gérard, solo escucha el sonido y contempla su imaginación, que en este punto equivale a sus “últimos” pensamientos: su recuerdo de Wagner (Henri Marteau), camarada asesinado en Moscú acusado de *trostkista*; o la ensoñación en que ve como el ministro de seguridad (Marcel Cuvelier) le cuenta a su mujer que se ha suicidado por traidor. Su

²⁸¹ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, pp. 173-174.

²⁸² Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

comprensión del horror cada vez es más próxima, gracias fundamentalmente a las analogías que establece con camaradas de la guerra civil o de su militancia pasada, caídos en desgracia, y a los que hasta hace poco creyó traidores. De nuevo, como en la escena del coche, el plano detalle del oído, y el sonido claro del canto de los pájaros, pone fin al simulacro de ejecución.

Desde este punto, hasta el respiro que supone el primer “sol”, la narración va acorde con el delirio constante que emerge de la mente agotada del protagonista. Los interrogatorios se componen de un compendio de preguntas retóricas, y ensoñaciones, que mezclan recuerdos pasados con imágenes surrealistas. [Ver **Figura 15**. Los fotogramas incluidos con borde blanco hacen referencia a esas fugas de la realidad].

FIGURA 15:



Gérard, en un efluvio de confusiones, recuerda el aviso de peligro de uno de sus camaradas ante la llegada al país de los consejeros soviéticos, con libertad de movimiento, en función del marco de cooperación con la URSS; ve a su antiguo

camarada Wagner (Henri Marteau) en el hotel de París en que le comunicó su miedo a ser detenido acusado de *trostkista*. Las imágenes se mezclan, los recuerdos pasan a presente y su inquisidor Smola (Michel Vitold) irrumpe agresivo en su memoria pasada, mientras Wagner se sitúa al frente de la máquina de escribir. El modelo de subjetividad surrealista alcanza su cénit cuando Gérard se intercambia los papeles con sus verdugos: él aparece como interrogador de uniforme, mientras estos aparecen colgados de una viga. Una escena que motivó cierta suspicacia en London según relata Semprún por el hecho de haber interpretado una cierta acusación velada contra su papel de delator²⁸³. “*Se trataba de establecer que hay ocasiones en la historia en que los roles son intercambiables*”²⁸⁴.

La poética de la puesta en escena se complementa con la cámara lenta que muestra como le arrojan agua para espabilarle. Gérard –en un nuevo uso de imágenes de archivo– ve a Stalin triunfante y recuerda como él y su esposa les enseñaban a sus hijos el papel fundamental del líder soviético como valedor de los trabajadores. En su delirio llega a recitar en español una frase de glosa a Stalin. Justo antes de que por fin le permitan comer, Gérard se desploma, y el agua, vuelve a convertirse en el símbolo de transición entre la realidad de pesadilla y la actividad paralela de su mente en fuga. Los autores componen así un poliédrico discurso estético, de gran fuerza en lo visual y narrativo, y de honda profundidad en el reflejo del proceso mental de su protagonista: la plasmación de su cargo de conciencia, de sus contradicciones y de su ruptura progresiva con sus convicciones anteriores.

El tercer acto.

Los “soles” o los “claros”:

La sucesión de los hechos narrados es tan intensa y reiterada, que cualquier cambio, bien de decorado o, desde luego, de subtrama, supone un respiro dentro del desencadenamiento de la pesadilla que vive Gérard (Yves Montand). Esta constatación sirve en especial para la ensoñación que tiene al caer desplomado como culminación de su delirio; una imagen onírica en la que se ve a si mismo durmiendo en una playa de

²⁸³ Jorge Semprún citado en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 78.

²⁸⁴ Jorge Semprún a François Poulle, en POULLE, F. (1985), *op. cit.*, p. 93.

Montecarlo (pese a no haber estado allí nunca, según explica), y que da pie al salto temporal que le sitúa en la Costa Azul en 1965. [Ver **Figura 16**].

El recurso poético, sumamente cinematográfico, se encuentra ya, no obstante, relatado expresamente en el libro de London, aunque no da paso a ningún salto temporal: “*Mi ropa chorrea agua. Soy arrastrado sobre las tablas clavadas en el rincón del calabozo. Conducido a continuación a algún sitio, al aire libre, rengo una visión maravillosa: estoy en Montecarlo (donde no he ido nunca), en una playa muy hermosa, iluminada por miles de fuegos (...)*”²⁸⁵.

FIGURA 16:



En este momento de la narración se comprende que todo lo anterior es un *flashback* del que el espectador no ha sido consciente, y que justifica a mayores las explicaciones previas en *off* del personaje²⁸⁶. Un salto temporal, que en cualquier caso, y como apunta Riambau²⁸⁷, anula la posible intriga suscitada sobre el destino final del protagonista; una de las similitudes fundamentales –en la concepción dramática– que relacionan *La confesión* del anterior trabajo de Gavras, o con el posterior. “*Era preciso evitar que el espectador sufriera con Montand todas las torturas morales y físicas que llevaron a London a la confesión de crímenes inexistentes, al tiempo que se preguntaba angustiado si resistiría, y luego si le condenarían, y luego si le indultar  an. Construir el suspense en torno a estos temas nos pareció poco honesto. Desde aquel momento, a riesgo de destruir nosotros mismos el procedimiento dramático más seguro –y también*

²⁸⁵ LONDON, A. (2000), *op. cit.*, p. 88.

²⁸⁶ O bien, como apunta Esteve Riambau un *flashforward*, en función de si se interpreta que este concepto de narrativa se refiere exclusivamente a un simple salto hacia delante en el tiempo, y no a un salto hacia un futuro imaginario. RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 225.

²⁸⁷ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 225.

*a veces el que plantea más dificultades– decidimos introducir desde el primer tercio de la película lo que llamábamos “claros”. Dicho de otro modo, momentos en los que, unos años después, recobrada ya la libertad, Montand-London contaba su historia a sus amigos. Igual que él –London, en ese caso– me la había contado a mí, en 1964, en casa de Jean Prongeau. Momentos en que, lejos de la atmósfera lúgubre de las celdas y las cámaras de interrogatorio, nuestros personajes reflexionarían sobre su experiencia. Al aire libre, sin ninguna connotación trágica, gozando plácidamente de la libertad recobrada. E indudablemente aquello iba en contra de todas las reglas del espectáculo. Pero estaba de acuerdo con las reglas de una determinada moral, respecto del espectador. Y respecto de nosotros mismos. No queríamos ganarle por las tripas, sino por el corazón y por la razón. No se nos podrá decir que fuimos unos oportunistas de la emoción prefabricada”*²⁸⁸.

Las imágenes se muestran cuando el film lleva aproximadamente una hora de metraje desarrollándose en espacios claustrofóbicos. Además, más allá de su función dentro del relato, estas islas narrativas, ubicadas además en un espacio tan idílico, suscitan unas connotaciones especiales para los cineastas, que llegaron a bautizarlas como los “soles” o los “claros”, según recogen diferentes textos. *“Los cineastas llamaban entre ellos a estas escenas los “soles”. Son los momentos luminosos de una historia atroz. (...). Muchos años después, en octubre de 2007, Colette Semprún [mujer de Jorge Semprún] murió de repente de un ataque cardíaco. En la esquela que apareció en Le Monde, su esposo volvió a citar la dedicatoria de su novela Pour les soleils partagés [Por los soles compartidos]”*²⁸⁹.

En cuanto a la reflexión de los personajes de la que habla Semprún, en la discusión de amigos que tiene lugar en Montecarlo –Gérard (Montand) explica que fue al primer lugar donde quiso ir cuando le liberaron– se analizan los hechos con la perspectiva dada por la historia. La posibilidad de que Gérard publique un libro sobre su experiencia, discutida en torno a la mesa llena de comida y copas de vino, se convierte en un efecto metalingüístico que habla no solo sobre el libro real de London en que se basa el film, sino sobre el mismo film. Gérard explica, y con ello Gavras y Semprún se defienden preventivamente, que los comunistas –también los franceses– no están preparados para conocer la verdad. *“Dirán que hay que lavar la ropa sucia en familia,*

²⁸⁸ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, p. 172.

²⁸⁹ Semprún le había dedicado previamente a su mujer, Colette, su libro *La segunda muerte de Ramón Mercader* (1969), con la misma frase, en AUGSTEIN, F., *Lealtad y traición. Jorge Semprún y su siglo*, Tusquets, Barcelona, 2010, p. 259.

que yo hago el juego al enemigo. Dirán incluso que no hay humo sin fuego”²⁹⁰, dice Gérard. Unas actitudes que riman curiosamente con las que presentaron ante el film algunos críticos comunistas. El planteamiento refleja además las obsesiones políticas más íntimas de Jorge Semprún, su contradicción interna, felizmente superada según escribía el mismo, derivada de la “traición” hacia el partido matriz, por la vía de la revelación de las verdades atroces.

Precisamente Gérard le explica a uno de sus interlocutores (que según cuenta Semprún en las memorias de Montand citadas, bien podría ser él mismo con London), que la incompreensión será la misma que la de los militantes que en 1952, cuando oían hablar de los procesos, creían en la traición y en el desvío de algunas ovejas descarriadas, “*espías titistas cosmopolitas, bandidos trotskistas*”²⁹¹, etc. Con ello Semprún plantea otra de sus deudas biográficas y en parte la justifica, y en parte no. La actitud de los militantes franceses (o españoles) durante la época más dura del estalinismo, exculpada por la falta de información y la fe en el partido (otro de los interlocutores habla precisamente de fe religiosa); e imperdonable por la ausencia de autocritica y de preocupación a la hora de buscar esa información (por ejemplo en los archivos documentales de la resistencia del Partido Comunista Francés), según explican los personajes en la conversación. Una excusa generalizada y “solventada” en el XX Congreso del PCUS que desmontó las mentiras estalinistas.

El debate en 1965 continúa incorporando pequeños saltos referidos a la discusión y a las explicaciones de Gérard, pero que difieren de su relato de Praga. Es una incorporación didáctica sobre el contexto histórico de los procesos, a partir de la situación de los países del este al comenzar la Guerra Fría, de la división con el comunismo yugoslavo, y de la demonización de los *titistas*, *trotskistas* y demás corrientes. Gérard (Yves Montand) habla de Stalin en tono irónico, relacionando su paranoia represiva con su naturaleza de antiguo seminarista –“*Stalin, que no estaba solo, era un antiguo seminarista. La confesión pública, la humillación del pecador... Y además era... infalible*”²⁹², anotación final, que unida a la imagen de archivo de Stalin saludando desde el balcón, deja a la comprensión del público la equiparación de Stalin con otro jefe de estado –el Papa– también considerado infalible por sus fieles. [Ver **Figura 17**]. Una sutil comparación entre ideología y religión, en este caso estalinismo y

²⁹⁰ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*

fe católica, sobre la que Costa-Gavras retornará más expresamente, sustituyendo el estalinismo por el nazismo, en *Amén* (2002).

FIGURA 17:



La inclusión de las imágenes de archivo, de gran intensidad visual por oposición al contexto del que se parte, adquiere una función especialmente documental. Más allá de que puedan atribuirse al pensamiento del protagonista, su destino es más informativo, como ilustración irónica, del proceso histórico contado por el personaje, que como traslación lineal de lo que esta mentalmente desarrollando.

El cuarto acto.

Fin del “primer sol”. Continúa el proceso de L.

FIGURA 18:



Gérard (Montand) recuerda que fue transferido a otra prisión más “normal” y acicalado para someterse a los interrogatorios. Tras encontrarse con su antiguo camarada Zadovsky (Umberto Roho), el que fuera jefe de seguridad, rememora que este fue ejecutado posteriormente. Durante el enésimo interrogatorio, Smola (Michel Vitold) le humilla leyéndole una carta de su mujer, a la que insulta, insinuando que mantiene relaciones con otros hombres. Gérard intenta agredirle, pero es sujetado por otros soldados.

Durante sus nuevos interrogatorios, Gérard trata de aplicar una lógica absoluta a la acusación: “*Si soy un espía trotskista ¿por qué apelar mis sentimientos de comunista disciplinado? Y si yo soy un buen comunista ¿Qué hago aquí?*”²⁹³. Lógica que se pierde en los meandros de la exigida objetividad. Una objetividad dentro de la subjetividad que potencia la poética imagen del cambio de coche de un plano a otro, a resultados del cambio en la narración *off* que mantiene Gérard. Una especie de apelación profunda a la focalización en primera persona de sus vivencias, y una revelación de la voluntad de precisión absoluta al relatar la verdad, que vuelve a introducir la experimentación del autor Gavras sobre la versatilidad de los puntos de vista. Un recurso que repetirá, concretamente en *Desaparecido* (1982) y en *Consejo de familia* (*Conseil de famille*, 1986).

FIGURA 19:



En este punto la narración retoma momentáneamente el punto de vista de la esposa (Simone Signoret). El desarrollo es muy similar al del anterior bloque. Tras mantener una reunión con un alto cargo del partido, que intenta tranquilizarla y convencerla de la traición de Gérard, se entera de que debe dejar su trabajo como locutora de radio para comenzar a trabajar en una fábrica. Al llegar a casa, observa como por sorpresa la obligan a mudarse con su familia a un depauperado piso colectivo.

El punto de vista de la mujer es complejo. Los autores buscan el equilibrio en la composición del carácter del personaje. Por un lado su fidelidad al comunismo, su inocente credulidad, le hace aceptar la posibilidad de que su marido sea un traidor, resignándose a todas las desgracias que se ciernen sobre la familia. Por otro, su naturaleza aguerrida, mantiene en ella cierto espíritu de combate, como cuando replica al ministro que no será ella la primera en condenarle (aunque posteriormente le condene

²⁹³ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

en una carta pública), o cuando le manifiesta con ironía su opinión sobre su nuevo destino laboral: “¿Es un castigo ir a la fábrica? Pues es una apreciación irritante para la clase obrera estando ella en el poder”²⁹⁴.

Por otro lado, del episodio de la mudanza de la familia, se extrae en definitiva una crítica indirecta sobre el régimen. Una nota de dialéctica que destaca curiosamente, aunque quizá sea involuntaria por parte de los autores. Con ella se reflejan las profundas desigualdades del sistema político en cuestión mediante comparación de las condiciones de vida de la élite del politburó, y de la que también se han beneficiado los protagonistas –viviendo en una casa residencial aislada, con toda clase de comodidades– frente a la situación de la masa trabajadora, hacinada en pisos desconchados y sin medios. Un enfoque no enfatizado, pero que abriría una vía crítica no explorada, y más incómoda para los personajes. Una perspectiva de clase en la que Costa-Gavras y Semprún no entran.

El injustificable *via crucis* de Gérard parece revelar para él y para su entorno –a fin de cuentas altos cargos del gobierno– la verdadera cara del comunismo, en su vertiente represiva, enfocada a las jerarquías caídas en desgracia; pero nada se aporta sobre su silencio previo, en lo referido a las condiciones generales de vida en esa sociedad, más allá de la ceguera aludida en las cuestiones de orden interno del partido. “La decisión que tomé con Jorge sobre La confesión era la de no proponer un punto de vista crítico sobre el propio London. Se trataba de reproducir su obra, su libro y su aventura. No se le critica, no se entra en si London tenía razón, lo que él había hecho antes, porque, etcétera. Podía haber dicho también muchas cosas sobre London, sobre su adhesión total al partido. Pero lo que hicimos en ese momento fue narrar la aventura en el interior del partido, del mundo comunista”²⁹⁵. La visión de los autores se centra exclusivamente en el proceso, con su aire de abstracción singular, fantástica y futurista por momentos. Esto aleja la película –salvo precisamente en estas escenas– de un enfoque crítico del realismo “socialista” costumbrista. Una circunstancia que no impide que en este caso aflore indirectamente esa comparativa de clases, como lo hacía también puntualmente en *Z*, a través del encadenado entre la manifestación y el teatro.

Por otro lado, y precisamente, como en *Z* y en otros tantos films del autor, la referencia al periodismo está presente aquí también, si bien de forma muy sucinta. La esposa de Gérard (Signoret) se encuentra en el tranvía con un viejo amigo, redactor jefe

²⁹⁴ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

²⁹⁵ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

del diario del partido. Según narra Gérard (Montand) en *off*, devolviéndose así a sí mismo la dirección del relato, el periodista también acabó ante el tribunal (por primera vez se ve una escena, anticipatoria, de ese episodio), y posteriormente ejecutado²⁹⁶. Un apunte fugaz sobre el tratamiento de la prensa durante los procesos –incluso de su propia prensa– que se complementará con la curiosa descripción del “falso directo” empleado para emitir por radio las confesiones personales de los procesados, y con la bochornosamente incendiaria crónica que dicta un redactor sobre el proceso.

Previamente a esa “actuación teatral” que supone el juicio, con las confesiones públicas ante el tribunal, se efectúa el último estadio en el encierro preventivo de Gérard. Se trata de los ensayos de esa confesión, que debe aprenderse de memoria, y para los que cuenta con un nuevo interrogador Kohoutek (Gabriele Ferzetti). En el desarrollo de los acontecimientos, Gérard sufre una perversa antinomia de premios y castigos, según su docilidad al firmar las confesiones espurias obtenidas mediante chantaje y tortura. En este sentido, la escena en la que Montand aparece sin camisa, mostrando su cuerpo devastado y en los huesos, refleja la implicación del intérprete con el film, y la vocación de máxima dureza buscada por Gavras. Un elegante pero implacable equilibrio entre esa dureza y el pudor. “*Con una barba de varios días, los ojos devorados por una especie de fiebre interior, demacrado –había perdido voluntariamente más de doce kilos, para dar más credibilidad al personaje– casi irreconocible, con una voz ronca, Montand está impresionante. (...) Ha llevado su identificación con el personaje hasta extremos difíciles de alcanzar. Casi hasta la enajenación*”²⁹⁷.

Este jefe de sección (Grabriele Ferzetti), cuyo pasado como responsable nazi, encargado de la represión anticomunista durante la ocupación checa, es citado, le obliga amable y perversamente a caminar mientras relata sus confesiones, permitiéndole dormir si accede a prestarlas, o agrediéndole si se niega. Una alusión evidente a la perversión humana y el oportunismo más allá de ideologías, y al mismo tiempo una equiparación absoluta entre dos modelos ideológicos teóricamente opuestos, pero protagonizados, en la práctica, por los mismos sujetos reconvertidos. La relación constante entre los métodos nazis y estalinistas se extiende también al poso ideológico. Los captores de Gérard muestran puntualmente su antisemitismo furibundo, como

²⁹⁶ El personaje hace referencia a André Simone, periodista ejecutado entre los once condenados del proceso Slansky.

²⁹⁷ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, p. 173.

cuando uno de ellos se refiere a Gérard, de origen judío, como miembro de una “*raza sucia*”²⁹⁸; un motivo ante el que Gérard responde indignado, echándole en cara que hable de ese modo siendo representante del partido comunista. Más allá de retornar sobre uno de los temas clave del cine de Gavras y de las obsesiones de Semprún, las alusiones al antisemitismo arrojan luz sobre una cuestión poco estudiada de la naturaleza del estalinismo, que incluía –aunque enmascarado en su retórica– raíces racistas.

Precisamente, uno de los mayores “pecados” del protagonista es el hecho de que siendo comunista y judío se hubiese salvado en los campos de concentración nazis. Su simple supervivencia, en una maquiavélica y terrible extrapolación, es la prueba de su culpabilidad. Una sombra que también acompañó, en cierto modo, a muchos de los compañeros del propio Semprún –e incluso a él mismo–, cuyos roles como *kapos rojos*, o líderes comunistas en Buchenwald les condujeron a sufrir similares acusaciones²⁹⁹.

FIGURA 20:



El inquisidor Kohoutek (Gabriele Ferzetti), antiguo nazi, aplica una “sofisticada” combinación de perversa amabilidad y brutalidad, como cuando ordena el castigo que puede verse en los fotogramas de abajo.

El proceso de las confesiones continúa. Gérard va firmando pequeñas verdades – frases sueltas– que organizadas “objetivamente” dan lugar a una gran mentira. Por ejemplo, el haber conocido a un camarada en el pasado, el citado Noël Field, da lugar a que si este ha sido juzgado por traidor posteriormente, esa relación pasada sea un contacto de espionaje. En base a la dialéctica materialista, y como uno de los inquisidores expresa, afeando la ignorancia del detenido: “*Debe juzgarse el pasado a la*

²⁹⁸ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

²⁹⁹ SEMPRÚN, J., *Pensar en Europa*, Tusquets, Barcelona, 2006, pp. 166-167.

luz de las verdades actuales del partido”³⁰⁰. Del mismo modo, el encierro del propio secretario general del partido Slansky, deriva de la simple coincidencia en un hotel, en los años treinta, con elementos luego considerados *trotskistas*, o que a Gérard se le intente hacer reconocer su filiación anarquista durante la Guerra Civil Española, a lo que él responde: “No, en España, yo tenía admiración por dirigentes como La Pasionaria, Durruti”³⁰¹. Un tema aquí colateral –el de la relación entre anarquismo y comunismo durante la guerra española– que se convertirá en objeto fundamental de las controversias del único film dirigido por el propio Semprún, el documental *Las dos memorias* (*Les deux memoires*, 1974).

De este modo, al igual que le sucede al protagonista, cuando se atisba su posibilidad de salvación –por oposición a la ejecución sumaria y secreta por la horca de algunos colegas–, la actitud de falso paternalismo de algunos funcionarios, provoca un cierto alivio. Un sentimiento de simpatía por ellos, en comparación con otros más brutales, una especie de conato del “síndrome de Estocolmo” sufrido también por el espectador.

Es el caso por ejemplo, del personaje del mecanógrafo que ayuda a Gérard a aprenderse de memoria su declaración de culpabilidad ante el tribunal para que “pueda salvarse”, o de la actitud del propio Kohoutek (Ferzetti) y de su ayudante cuando le asisten a la entrada de la primera vista del tribunal, como dos profesores animosos ofreciéndole un cigarrillo para que se relaje. La alternancia de los castigos físicos cuando se niega a firmar las confesiones, con los pequeños “premios” (que le quiten las esposas, que le dejen leer una carta de su mujer), supone, dada la presión previa, que esa actitud casi provoque el agradecimiento.

La identificación del personaje con el espectador es muy poderosa. La gama de repeticiones exasperantes, negadas sistemáticamente por Gérard, pero sobre las que se vuelve por la insistencia mecánica, incansable, de sus inquisidores en obtener la confesión de su traición, acaban generando en el espectador esa mimesis. Un reconocimiento basado en la aplicación de una técnica narrativa consistente en proyectar la metodología “burocrática”, la alternancia sanción-leve recompensa, o la dinámica entre celda e interrogatorio, a la visión del espectador. Esto ocurre pese a que el propio guionista manifiesta haber intentado lo contrario: “*La segunda dificultad la constituía la imposibilidad, por razones de tipo ético, de utilizar, con toda la habilidad*

³⁰⁰ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

³⁰¹ *Ibid.*

de que éramos y somos capaces, los resortes del suspense y de la identificación. De entrada, desde nuestras primeras conversaciones, decidimos no emplear aquel recurso dramático, siempre tan eficaz. Era preciso evitar que el espectador sufriera con Montand todas las torturas morales y físicas que llevaron a London a la confesión de crímenes inexistentes. (...) En el espectáculo cinematográfico habitual, el fenómeno de la identificación es siempre doble. Tiene un doble efecto. Por un lado, el actor se identifica con el personaje que ha de interpretar, para llegar a ser el personaje que interpreta (...). Por otro lado, el espectador puede identificarse con el personaje, sobre todo en las películas en las que funciona el mecanismo del descubrimiento de un enigma o del suspense respecto al desenlace (...). En el caso de La confesión, (...) nosotros hemos impedido deliberadamente está última identificación del público con el actor, al menos en el plano emocional”³⁰².

Es cierto que la distancia emocional con los personajes es amplia. No existe, como no existía en Z, una perspectiva sentimental de los avatares personales o familiares –como luego ocurrirá en *Desaparecido*–, que aparecen, pero que se presentan de forma subsidiaria al discurso político. También es cierto, como analizábamos en referencia a la secuencia de los “soles”, que el suspense convencional queda anulado, no solo por la revelación que supone el *flashback*, sino por el ritmo generado desde la detención inicial del protagonista, más analítico, que sintético y progresivo.

Sin embargo, no es cierto que no exista una profunda identificación de puntos de vista entre protagonista y espectador. De hecho, y aunque, como decíamos, el equilibrio entre pudor y dureza esté muy medido, el público asiste, prácticamente en carne propia, a una lúcida “tortura” psicológica, basada precisamente en la plomiza e incansable sistematización de los procesos que vive el protagonista en prisión, atenuados (como en el caso del personaje) por sus fugas y escapes mentales, y que en ocasiones resultan aplicados a la par al espectador y al personaje. Una solución que remite de nuevo a la idea de la *programación del placer*, que planteaba Daniel Serceau, y que citábamos con anterioridad³⁰³. Concretamente, cuando se trata de desorientar al personaje apagando y encendiendo constantemente la luz; o en el momento en que se le impide dormir, alternando una especie de sopor con bruscos e inesperados choques sonoros (golpes de puertas, etc.).

³⁰² SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, pp. 171-173.

³⁰³ SERCEAU, D. (1985), *op. cit.*, pp. 48-63.

Ciertamente es un efecto narrativo que no manipula de un modo gratuito, sino que sencillamente muestra y describe minuciosamente la realidad alambicada –la realidad vivida– que pretende denunciar. La identificación no es irracional ni venial, que probablemente es lo que pretende establecer Semprún, pero existe poderosamente en un sentido político y psicológico.

El quinto acto. Hacia el desenlace. Proceso y consecuencias.

Segundo “sol”:

FIGURA 21:



La inclusión de otro “respiro” en la concatenación de torturas –que acontece a la hora y media de film, el anterior era a los 60 minutos– vuelve a implicar las mismas funciones estructurales ya relatadas. Desde el punto de vista del discurso, más allá de que Gérard (Montand) hable de dos intentos de suicidio que quedan elididos con respecto a la novela³⁰⁴, se centra en el mantenimiento del ideal comunista por parte del personaje. Una fidelidad que su interlocutor vuelve a comparar con la religión.

Gérard replica que muerto Dios hay muchas religiones posibles. El comunismo vuelve a ser posible. La muerte de Dios, irónicamente relacionada con la muerte de Stalin y con su condena en el congreso del 56, viene a reflejar claramente el posicionamiento político del personaje, y también el del verdadero London. Una actitud crítica –a fin de cuentas, London vivía exiliado en Francia– pero esencialmente satisfecha con la autocrítica y la condena del estalinismo. Un motivo que estaba en la fundamentación de sus reticencias a que el film culminase con la frustración posterior a la Primavera de Praga del 68.

³⁰⁴ En la novela, se narra como London intento morir negándose a comer.

Regreso al pasado. Hacia el proceso:

FIGURA 22:



Gérard comprende –lo que queda remarcado por brevísimos insertos que muestran los consejos de camaradas y captores– que su única posibilidad para salvarse es no retractarse de su confesión. Durante la vista preliminar –una especie de careo entre acusados–, Gérard comprueba que el secretario general Slansky o el ministro de seguridad (Marcel Cuvelier) también han sido procesados.

La presentación del secretario general Slansky, como en ocasiones similares del cine de Gavras cuando se trata de figuras políticas más populares, se lleva a cabo siempre de espaldas (salvo en algún plano general del proceso final), representado por su destacado cabello rojizo. Un principio que se aplica también, por ejemplo, a la figura del mariscal Pétain en *Sección especial* (1975), o incluso con el distanciamiento sobre Pío XII en *Amén* (2002). La referencia a Slansky, a sus intentos de suicidio en prisión, dan paso a otro aparte –una especie de construcción imaginaria de Gérard sobre algo que no pudo vivir, como los ahorcamientos de los otros compañeros– que muestran a Slansky tratando de ahorcarse con un cable, o con la celda acolchada para impedir que se dañe a si mismo.

Después de este paso previo, en la vista preliminar, Gérard debe aprenderse su confesión para el proceso público. [Ver **Figura 23**]. Paralelamente, como una especie de preparación teatral previa, que refuerza la idea de farsa que será el tribunal, Gérard es cuidado por un médico que le inyecta vitaminas, y toma el sol con rayos uva para reflejar un aspecto saludable. Así mismo “repasa la lección” con su referente –el guardián que se ocupa de él, así denominado–, en una relación de alumno y profesor de notable ironía macabra, como el mismo London apunta sutilmente en sus memorias: “Comienza una nueva etapa. Me comunican que ahora tengo que aprender de memoria mi declaración para el tribunal. Durante seis semanas, hasta el día del proceso, me llevan todos los días al despacho del référent, para repasar la lección. Este me marca

mi tarea: 'Hasta el sábado, estas diez páginas... Hasta el jueves, estas quince páginas'.”³⁰⁵.

La escena adquiere por momentos la apariencia, en un aparte casi metacinematográfico, de un camerino, con la estrella que ensaya relajadamente ayudado por su asistente. La entrada de Kohoutek (Ferzetti), provisto de una copia en la mano y gesticulante, mientras inquiriere que “*el texto está bien*” pero que “*nadie le creerá culpable si habla así*”³⁰⁶ (en referencia al tono monótono de Gérard), completa el cuadro con la incorporación del “director de escena” que da las indicaciones al “actor”. Una escena filmada desde una distancia frontal y en plano general, para insistir en la connotación teatral *brechtiana*, en su significación política burlesca. Las referencias de London en sus memorias a este respecto son numerosas: “*Es la preparación del proceso, en el cual seremos los actores de una función inventada a partir de nosotros mismos, pero contra nosotros*”³⁰⁷; “*Sin duda es necesario que en el acta de acusación y en mi declaración, el personaje que represento se integre bien en el cuadro de la farsa trágica que se prepara*”³⁰⁸; “*Es como si me encontrase con mis trece camaradas y los miembros del Tribunal en una escena de teatro. Cada uno de nosotros está dispuesto a interpretar su papel en la obra, en el gran espectáculo, cuyo aparato escénico ha sido cuidadosamente dirigido por los especialistas de Ruzyn [la prisión dónde se encuentra] (...). El telón se levanta sin obstáculo. (...). ¡Todo refuerza la sensación de un gran ensayo general!*”³⁰⁹.

FIGURA 23:



Progresivamente el tono brutal del primer tercio se va relajando. Este bloque, y el del proceso incluyen una cierta distancia irónica (reveladora en el fondo de la profunda crueldad de lo narrado). Este cambio matizado de tono se produce después de

³⁰⁵ LONDON, A. (2000), *op. cit.*, p. 298.

³⁰⁶ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

³⁰⁷ LONDON, A. (2000), *op. cit.*, p. 289.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 297-298.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 314.

haber llegado al cénit del horror. En este punto, la visión sobre el desarrollo de los acontecimientos tiende a construir otro tipo de choque con el espectador, que potencia los elementos cuasi surrealistas del engranaje, y particularmente del mecanismo de la confesión. Un estilo que sigue precisamente al citado Bertolt Brecht, mostrando el terror desde un punto de vista frontal y de denuncia, pero también distanciado y sarcástico. “*Pese a la gravedad de su caso, veo que el Estado se ocupa de usted... Le malcría.*”³¹⁰, dice el abogado que le proporciona el estado para el juicio; una sentencia que define a este personaje, y que se completa cuando le dice a su defendido, Gérard, que lo indicado para él, lo merecido, sería la pena de muerte. “*Me ceban, como a un ganso*”³¹¹, contesta Gérard con amarga ironía, mientras sigue recibiendo rayos uva.

El proceso.

El último tercio del film comprende un proceso público. La típica farsa judicial tan querida a los autores (como se vera después en *Sección especial*, 1975), y, en cualquier caso, una nueva aproximación, recurrente en toda la obra de Gavras, al funcionamiento de la justicia y de los tribunales, que va desde *Z* (1969), pasando por *La confesión* (1970), el “tribunal popular” tupamaro de *Estado de Sitio* (1972), la citada *Sección especial*, *Hanna K.* (1983), *La caja de música* (1989), etc.

El propio London, en sus memorias, compara su proceso con el que ocupará *Sección especial*, una referencia premonitoria al siguiente film de Costa-Gavras con Semprún: “*Y los magistrados que nos juzgan, traicionan los deberes de su profesión, sometién dose a las órdenes que han recibido de la Dirección del Partido. He conocido en Francia a los jueces de Pétain, que habían aceptado también, bajo la ocupación nazi, la jurisdicción de excepción y la inculcación de los derechos de la defensa. Pero eran jueces del aparato de represión burgués. Y no se prestaban tan crudamente, tan servilmente a ser auxiliares de la policía. (...) Hasta los defensores nombrados de oficio, en el último momento, trataban en el plano jurídico, de prestar asistencia a sus clientes. Después de nuestra detención en 1942, y aunque fuimos remitidos al Tribunal de Estado, mi mujer y yo tuvimos el derecho de preparar nuestra defensa con nuestro abogado*”³¹².

³¹⁰ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

³¹¹ *Ibid.*

³¹² LONDON, A. (2000), *op. cit.*, p. 334.

Justo antes del juicio, Gérard (Yves Montand) tiene una serie de pensamientos sobre su infancia y sobre la pureza inicial de su idea comunista, que establecen una paradoja con respecto a su situación. El modelo de pequeños *flashbacks* fugaces, suficientemente referido como marca autoral, adquiere en esta breve secuencia el punto álgido de emocionalidad del film; una emoción sin nada de sentimentalismo, que parte de la alusión de London en sus memorias a los pensamientos que le sobrecogieron la noche previa al inicio del proceso. *“Rememoro mi infancia. Mis convicciones habían comenzado con el proceso Sacco & Vanzetti, cuando agarrado de la mano de mi padre trataba de cantar La Internacional, cuyas palabras apenas conocía, junto a centenares de hombres y mujeres que me rodeaban. A pesar del inmenso grito de protesta del mundo entero, habían asesinado a Sacco y a Vanzetti. ¡Y eran inocentes! Dentro de algunas horas va a comenzar nuestro proceso. ¡Cuan diferentes es para nosotros! El recuerdo de esos dos mártires ha marcado mi vida de hombre y de comunista y jamás se ha borrado de mi memoria. ¿Debo renegar del camino que he seguido?”*³¹³. [Ver Figura 24].

FIGURA 24:



Completamente medido, en montaje y disposición, empleo del sonido (la música entra suavemente al final, sobre el plano de la ventana), se trata de un compendio biográfico-ideológico-personal del protagonista, que ilustra la expresión literal del texto original, la culminación de su desencanto.

³¹³ LONDON, A. (2000), *op. cit.*, p. 308.

Gérard recuerda —expresado por medio de la inclusión de imágenes de archivo, en una combinación literal entre documental y ficción extraña para Gavras— dos situaciones históricas que marcaron su rumbo político de modo indeleble: las protestas contra la ejecución de Sacco y Vanzetti, y la lucha y derrota de los nazis.

El London real lo cuenta en sus memorias: *“Nacidos durante la guerra, habíamos sido marcados por ella y por los años difíciles que la siguieron; en el país: el paro, la miseria, las luchas sangrientas que enfrentaban a los trabajadores y a las fuerzas de represión; en el exterior: el fascismo en Italia, la instauración sucesiva de regímenes reaccionarios en Polonia, en Bulgaria, en Hungría. Y también el proceso Sacco y Vanzetti. Mi padre me hablaba de él con pasión. Yo desfilé con él por las calles de Ostrava para protestar contra el asesinato legal que América se disponía a cometer”*³¹⁴. Se trata de dos episodios históricos, que además de haber formado parte de su vida, resultan macabras metáforas de su situación actual, especialmente en el caso de Sacco y Vanzetti. La lucha de la izquierda para vencer esa injusticia; la lucha de *“todos los camaradas de combate, conocidos y anónimos, que han dado su vida por el advenimiento de un mundo mejor”* —a quiénes London dedica su libro³¹⁵— ha dado como resultado una inversión de esa idealizada revolución: nuevos procesos contra inocentes, y un modelo de fascismo abanderado en la ideología marxista, que recuerda mucho al nazismo derrotado.

La contraposición visual de presente y pasado —su contradicción— expresa el punto final del proceso de convencimiento del personaje sobre la realidad checoslovaca. Gérard ha pasado de intentar cooperar con el proceso a comprender que el proceso es una aberración. La imagen última del recuerdo, la del niño que corre por el bosque, se corresponde a la última imagen —saturada en sepia— que Gérard vio desde su coche antes de ser arrestado. Un símbolo claro del anhelo de la libertad sustraída, que se completa con el plano siguiente de la ventana azulada. Un corte simple que contiene una elipsis temporal e ideológica. Una especie de expresión del descreimiento del personaje sobre el comunismo, al menos sobre ese “comunismo”. Pero más allá de eso, la imagen del niño corriendo es también la de su propia infancia, la de sus sueños infantiles y adolescentes escapando. *“Me remonto nuevamente a mi juventud, a mis catorce años, cuando me lance en cuerpo y alma al combate por la revolución. Para mi generación, esta corta edad no tenía nada de extraordinario. La juventud comunista era*

³¹⁴ LONDON, A. (2000), *op. cit.*, pp. 34-35.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

verdaderamente joven”, cuenta el propio London³¹⁶. La película convierte todo ese bagaje en un apunte de memoria, ligero y profundo a un tiempo, de una hondura emocional muy sensible, que parte de la delicadeza de la elipsis previa que abre la secuencia: su traje para el juicio, preparado en la escena anterior por su mujer.

El comienzo del proceso-farsa:

Al proceso público socialista, asisten los “afortunados traidores” que han accedido a confesar sus crímenes anticomunistas bajo la situación que se ha descrito en las dos primeras partes del film. Justo antes del proceso tiene lugar un *flashforward* escalofriante en que se ve como un grupo de hombres esparcen las cenizas de los ejecutados en la nieve. Es un momento visual de siniestra poética, que además sirve como metáfora de la “depuración”: la nieve ennegrecida como símbolo de la ideología traicionada, y de los camaradas que la sustentaban, asesinados, mientras sus verdugos bromeaban haciendo un chiste sobre la cantidad de ocupantes que han cabido en el coche (Una alusión a un “chiste” real publicado por la prensa³¹⁷). Un adelanto de lo inútil e irrisorio que será el juicio, al encadenar a los procesados previamente con su destino trágico posterior.

Se trata de uno de esos momentos de especial significación visual, en que Costa-Gavras utiliza el encadenado como un arma política, pero además contiene un valor especial para el guionista, que rememorará ese episodio de las cenizas y la nieve en muchos de sus escritos. Uno de los ejecutados en la realidad, Josef Frank, adjunto al secretario general del Partido, había sido compañero de Jorge Semprún en el campo nazi de Buchenwald. Durante el “proceso Slansky” confesó haber sido, durante aquel periodo, un espía de la Gestapo. *“A veces aparecían cosas que resultaban un poco inverosímiles, porque los servicios secretos son muy complicados y siempre quedaba la duda sobre si sería verdad. En este caso estaba claro que no era cierto, porque si hubiese sido verdad yo no estaría para contarlo, ya que uno de los primeros que él hubiese entregado a los alemanes habría sido yo. Ahí empezó mi pelea con el Partido, y Frank reapareció con La confesión (...) después de ser ahorcado, quemado y sus*

³¹⁶ LONDON, A. (2000), *op. cit.*, p. 34.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 366.

cenizas esparcidas para que no quedara rastro, ni tumba, ni lugar en el que perdurara su memoria”³¹⁸. [Ver **Figura 25**].

FIGURA 25:



Previamente, los procesados –y de antemano condenados– son obligados indirectamente (es su única posibilidad de evitar la pena de muerte, según se les dice) a aprenderse de memoria las respuestas y preguntas del fiscal, para que las filmaciones y retransmisiones del proceso puedan ser correctamente distribuidas al gran público, mediante un servicio de radio y propaganda convenientemente manipulados. “*Nos filman, seremos el espectáculo de las salas oscuras*”³¹⁹ cuenta la voz en *off* de Gérard. La puesta en escena refuerza esa presencia de las cámaras y de la presión pública. A través del uso de diversas panorámicas cerradas sobre los condenados, estos dan la apariencia de ser “rodeados” de modo asfixiante. La exposición pública justifica la necesidad de los testimonios y del proceso, para dar una determinada impresión.

Precisamente, la mujer de Gérard (Simone Signoret) escucha el proceso “en directo” desde la fábrica. Todo está dispuesto para que las confesiones que se salgan de la pauta sean censuradas, mientras que los detenidos que no han accedido a participar en la farsa están convertidos en cenizas. El propio carácter de farsa parecen reconocerlo hasta los referentes y abogados cuando se dirigen a los procesados: “*No habrá pena capital. El partido no necesita cabezas sino un proceso. Un proceso de alto nivel político. Si hay una o dos condenas a muerte serán una formalidad*”³²⁰, explica indolente y paternalistamente Kohoutek (Gabriele Ferzetti). Una máxima que de nuevo se revelará falsa para la mayoría.

Al comenzar el juicio, la figura de Gérard queda desdibujada, como apunta el *travelling* mediante el que el encuadre se va llenando de procesados [**Figura 25**]. El relato se vuelve matizadamente colectivo, una circunstancia que además de basarse en

³¹⁸ Jorge Semprún citado en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 70.

³¹⁹ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

³²⁰ *Ibid.*

la realidad de los hechos, incide en el carácter de causa general, elevándose sobre las “traiciones” individuales, para ofrecer un gran espectáculo de arrepentimiento general.

El proceso se desarrolla de forma mecánica y uniforme, tratando de aportar una verosimilitud absoluta al transcurrir burocrático y anquilosado del mismo. Los vigilantes y los reos se sientan, se levantan y responden como un solo hombre. Al mismo tiempo, se genera una sensación de opresión abstracta (la opresión del partido), a partir del uso constante de ángulos diferentes sobre los acusados, en una sucesión muy rápida y dinámica. El alegato inicial del fiscal –el camarada fiscal– hace hincapié en el carácter imperialista, burgués, *trotskista*, sionista, etc. de los acusados, remarcando especialmente, al enumerar a los procesados, si su origen racial es judío.

Durante el proceso de grupo, cuya “colectivización” elide incluso la confesión de Gérard, –simplemente escuchada por su mujer en la radio– tienen lugar tres apuntes sustanciales que abundan en ese aire de extrañamiento burlesco. El primero es la intriga suscitada por la dificultad de uno de los encausados, el ex-ministro Geminder, educado en Alemania, para expresar con claridad su confesión aprendida de memoria en checo, lo que le vale la humillación del tribunal. Una escena que adquiere la estructura de un tribunal de oposición, en que los miembros del mismo se miran comprobando que el examinando no se sabe el texto.

El segundo es la exacerbada declaración de la viuda de un héroe comunista de la resistencia, Fucik, cuyo testimonio sirve para confirmar las acusaciones contra uno de los procesados, Josef Frank –el compañero de Semprún en Buchenwald y amigo de London– como “colaborador de la Gestapo”. Una escena que arranca el aplauso unánime del público, completado por los alusivos halagos del redactor que dicta su crónica. Este aparte se erige en el pequeño resumen de la tergiversación de las versiones referidas a héroes y traidores, y sobre la manipulación y credulidad de las masas. Una breve escena que, aunque de modo evidente y sin sutilezas, analiza de una vez la construcción de las mitologías políticas modernas, y el papel de los medios y de la masa al respecto.

El tercer momento cumbre plantea un esbozo “cómic” protagonizado por uno de los reos, el viceministro de finanzas, Sling (Jacques Rispal, el actor que envió su emotiva carta a Costa-Gavras). Un hombrecillo calvo al que se le caen los pantalones frente al tribunal –no queda claro si por accidente, aunque London expresa en la novela

que ocurrió porque se había quedado demasiado delgado para su ropa³²¹—, provocando las carcajadas de todos los presentes, incluidos condenados, militares e incluso jueces. Las risas se superponen, provocando un efecto de gélido desasosiego, sobre las imágenes de las cenizas esparciéndose sobre la nieve. Al terminar las risas, que provocan la suspensión de la sesión, el provocador es bruscamente reprimido y avisado de que su afrenta le valdrá la muerte. [Ver **Figura 26**]. Las risas y las cenizas suponen una confrontación radical de los atributos de vida y muerte, atravesados por la idea del homenaje y la denuncia, curtida por el efecto humano y narrativo de la memoria.

FIGURA 26:



Como en *Z*, el sentido del humor (siempre relativo) fluctúa en esta parte de *La confesión*. Las diversas “confesiones” resultan tan penosamente ridículas, en el marco de un proceso grotesco, que la atención peculiar a los detalles, el tono de los diálogos entre juez y acusados (una idea retomada con más sarcasmo aún en *Sección especial*), tienen un claro punto de escalofriante ironía desprendida de la absurda situación, de la tragedia esperpéntica pero real que viven los acusados.

Desde luego no nos hallamos ante una comedia, pero el enfoque incluye un aire risible, que por otro lado y ateniéndonos a las memorias de London como base, reproduce con exactitud —incluso en los episodios más grotescos— lo que ocurrió realmente³²². Toda la construcción jurídica resulta tan inverosímilmente absurda, que la comparativa entre la circunstancia de que se trate de un hecho realmente acontecido, y su plasmación en imágenes, arroja un equilibrio muy logrado entre denuncia e ironía

³²¹ LONDON, A. (2000), *op. cit.*, p. 340.

³²² Cuenta London: “El cómico espectáculo de nuestro camarada en calzoncillos nos hace prorrumpir en una risa histérica. Nuestro amigo Sling revienta de risa el primero mientras se sube el pantalón, teniendo que hacer un esfuerzo para proseguir su declaración. (...) La risa se extiende por la sala y ataca a los miembros del Tribunal. El fiscal disimula su rostro detrás de un periódico bien abierto. Los magistrados hunden la cabeza en los expedientes. Los guardianes no pueden contener las carcajadas a pesar de sus esfuerzos”, en LONDON, A. (2000), *op. cit.*, p. 340.

irritada. Como en el nuevo encadenado político de Gavras entre presente futuro –que combina risas, cenizas y nieve– el sentido del humor puntual aligera la presión sobre el espectador –algo, que según cuenta London causó el mismo efecto en la realidad: “*Esta risa provocada por el accidente de nuestro camarada, origina una diversión colectiva; abre la válvula de la terrible presión de los actores de esta espantosa tragedia que está representándose*”³²³–. No obstante, el “descanso” es abruptamente congelado por unas imágenes que significan muerte, propulsando la intensidad en la indignación del público, al relacionar esa vitalidad instantánea con su inminente e injusta ejecución. Es una risa nerviosa, de escalofrío.

La confesión de Gérard oída brevemente por la radio vincula el proceso con la actitud de la esposa (Simone Signoret), que se convence, tras oír la declaración, de que su marido es un traidor. Este hecho dará pie a que una carta suya de repudio a su marido, dirigida al Presidente checo, sea leída por la radio. Sus compañeros obreros la felicitan, y solo el jefe de la fábrica que le dio trabajo (Jean Bouise, el diputado Pirou de Z), ya defenestrado por no tener origen obrero y “*por haber luchado en occidente durante la guerra*”³²⁴, la afea su conducta. Ella inicialmente no comprende porque entonces Gérard ha confesado. El jefe le explica premonitoriamente: “*Nos lo dirá. Espero que nos lo diga un día*”³²⁵.

La construcción del personaje de Lise London, basado en su actitud real variable según las circunstancias, y según su fidelidad comunista, es notablemente complejo, como anticipábamos anteriormente. Su fe en su marido se mantiene pese a su encierro, pero se resquebraja cuando le oye de viva voz inculparse, porque su fe en el Partido, no admite la “retorcida” posibilidad de que todo sea una farsa. Esta idea, unida a la actitud del resto de los obreros de la fábrica, indica el nivel de credulidad y de adoctrinamiento de esa sociedad; y también, claro esta, aunque se mantenga en un segundo plano, las consecuencias sociales perversas de la atmósfera de traición y de delación impuesta por la persecución. El oscurantismo reinante explica el insólito rechazo hacia los “traidores” por parte de sus familias y del pueblo, frente a la previsible compasión de clase que podrían suscitar por ser tan injustamente tratados.

Sin embargo, la actitud del personaje de Lise no pasa del blanco al negro, o del negro al blanco, su modulación siempre es matizada. [Ver **Figura 27**]. Su desconfianza

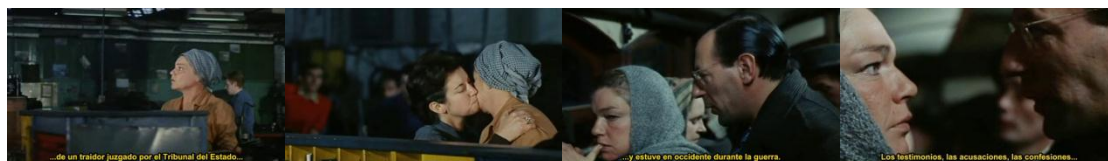
³²³ LONDON, A. (2000), *op. cit.*, p. 340.

³²⁴ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

³²⁵ *Ibid.*

queda en entredicho por la mirada poderosa de la actriz Simone Signoret, por el cuidado con el que le dobla el traje a su marido –Gérard/Montand– para el proceso. Su fe ideológica la ciega racionalmente pero no anula sus sentimientos personales.

FIGURA 27:



El film condensa la actitud de Lise London, que presenta el libro. Una reacción más dura y dilatada en el tiempo, pero igualmente matizable. La interpretación entregada de Signoret, pese a su brevedad, traslada perfectamente esa sensación. “*Simone Signoret tenía que interpretar en La confesión uno de los pocos –sino el único– papel con el que es incapaz de identificarse. El de una mujer que no sólo cree en la culpabilidad de su marido, sino que lo proclama en voz alta. Y lo condena en público. (...) Así pues, como el estudio del personaje que tenía que interpretar, que tenía que encarnar con sinceridad, con convicción, la hacía enfrentarse con lo más esencial de si misma, era una de las cosas más difíciles que le habían pedido en su vida*”³²⁶.

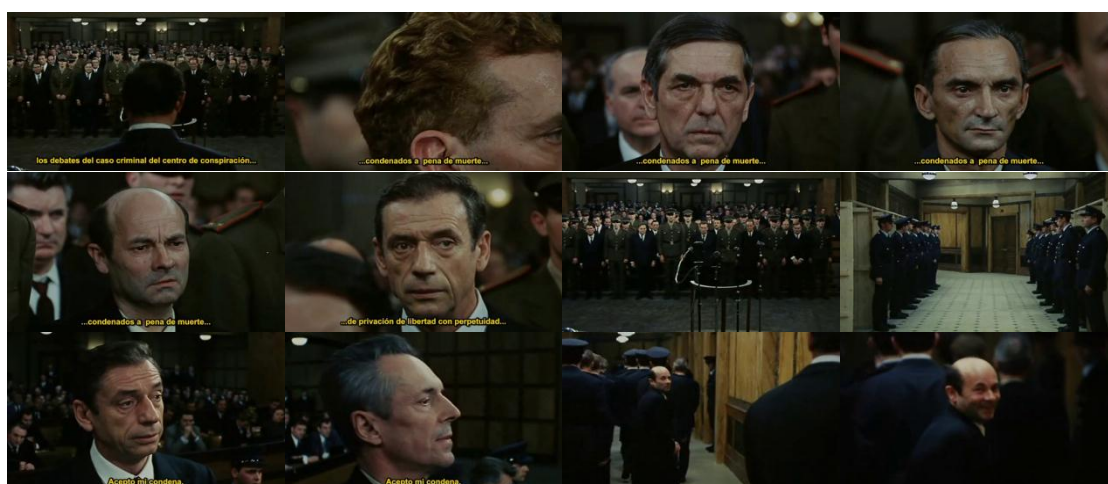
Tras escuchar las condenas y la renuncia expresa a la apelación ante la sentencia, los condenados, entre los que se halla, Slansky, el secretario general del partido, son sentenciados a muerte en su mayoría. Gavras emplea un montaje rápido de primeros planos, omitiendo nombres y cargos para que las sentencias “*pena de muerte, pena de muerte, pena de muerte...*”³²⁷ se repitan insistentemente, como si se tratasen de los tañidos de una campana. El mismo recurso visual se repite cuando los acusados renuncian a su derecho de apelar. [Ver **Figura 28**].

Esta idea –primeros planos brevísimos de los rostros– se combina con los planos generales simétricos y frontales que glosan el carácter estalinista de la atmósfera. [Ver **Figura 28**]. Los condenados a cadena perpetua, entre ellos Gérard, ven en su pena prácticamente un consuelo. Un planteamiento paradójico que volverá a repetirse en el juicio que se narra en *Sección especial*.

³²⁶ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, p. 167.

³²⁷ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

FIGURA 28:



Esta parte se cierra con la despedida poéticamente burlesca, casi bufonesca, de uno de los condenados a muerte. El hombrecillo al que se la habían caído los pantalones, Sling (Jacques Rispal), se gira, cuando los soldados se llevan a los procesados, y mira a Gérard (Montand), haciéndole una mueca cómica y despidiéndose. Es una imagen de cierta fuerza; un cierre lírico, representado por la figura “más ingenua” del relato, que nuevamente se basa en el recuero real del verdadero Artur “Gérard” London: *“El espectáculo ha terminado. Cae el telón. (...) Sling es el primero que se separa del grupo. Antes de entrar en su celda, se vuelve hacia nosotros y sus labios esbozan una sonrisa. Nos saluda con la mano. No sé lo que pensar. ¿Sling, camarada mío, qué significaba esa sonrisa cuando te marchaste?”*³²⁸. La marcha hacia la muerte queda descrita estéticamente por el contraste del escenario con los colores oscuros de los trajes, y esa formación de condenados en su último paseo, adquiriendo cierto aire simbólico. La potencia de la imagen se refuerza –y se explica– porque es una focalización directa de la mirada de Gérard en 1965 en Montecarlo. El fotograma de la memoria herida del personaje. La última imagen de los compañeros condenados a la horca.

³²⁸ LONDON, A. (2000), *op. cit.*, p. 365.

El epílogo contemporáneo. 1965-1968.

La acción vuelve al presente, narrándose la progresión de hechos subsiguientes de forma sucinta, pero intensa, resumida por Gérard desde la misma terraza provenzal en 1965. [Ver **Figura 29**].

FIGURA 29:



El relato de Gérard adquiere, incluso en la locución, un aspecto documental, que cita brevemente los aspectos históricos posteriores. Tras la muerte de Stalin y la condena de su legado, los detenidos son puestos en libertad entre finales de la década y comienzos de los sesenta, mientras que algunos de los represores son condenados, y luego indultados. Gérard es liberado en 1956, con posterioridad al perdón otorgado a su represor principal (Gabriele Ferzetti). Un pequeño *flashback* aislado cuenta el encuentro en una recreada plaza de Praga –chocante y bella ubicación (que realmente es Lille) dada la uniformidad estética del conjunto previo– entre verdugo y víctima.

Kohoutek (Gabriele Ferzetti), ataviado de negro como un cuervo, se justifica en la locura general del periodo “¿*Qué nos pasó, señor?*”³²⁹, e intenta invitar a una cerveza a Gérard, que responde con indiferencia y desprecio. La conversación también sirve para que, por medio de las preguntas retóricas de Kohoutek que es el único que habla, el espectador se entere de que la esposa de Gérard ha vuelto con él, tras caer en la cuenta del error que suponía su condena.

El encuentro entre represor y reprimido, como civiles, paseantes tranquilos por una plaza silenciosa, es extraño y simboliza la peculiar revisión de los procesos. Una revisión consistente en condenar para olvidar. La fantasmagoría de la plaza vacía y el contraste del vestuario oscuro con el empedrado otorgan a la escena una atmósfera de

³²⁹ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

irrealidad. Un encuentro que no está incorporado en las memorias de London, aunque resulta premonitorio de un episodio similar y autobiográfico que Jorge Semprún, muchos años después del film, narró en su libro *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993). Allí se cuenta el encuentro, cuando Semprún era ministro de Cultura español, con un policía que había ejercido de represor político durante el franquismo. Un caso peculiar de conexión entre realidad y ficción (literaria y cinematográfica), agravado en la realidad porque el inspector de Semprún seguía ejerciendo en democracia³³⁰.

Abandonando la estructura de *flashbacks*, y avanzando sobre el tiempo referido a 1965, el film concluye con la decisión del matrimonio London de publicar el libro, a sabiendas de que obtendrá la crítica y la incompreensión de la ortodoxia comunista, incluso en la Europa occidental. Esta escena situada ya en 1968, muestra a Gérard como relator y a Lise como mecanógrafa, partiendo precisamente del recuerdo del encuentro en Praga con Kohoutek. Gérard repite su sentencia “*Pero, ¿qué nos pasó, señor? ¿Usted entiende algo?*”³³¹. [Ver **Figura 30**]. La escena que remite a lo narrado en la introducción al análisis, se convierte también en la representación simbólica de los problemas –similares a los de los London– que afrontaron los autores de la película: la imposibilidad de filmar / publicar en Checoslovaquia, y la incompreensión de determinados sectores de izquierdas occidentales.

Gérard (Montand) viaja a Praga con la intención de publicar sus memorias en Checoslovaquia, en dónde se ha producido una apertura. Su llegada coincide precisamente con el aplastamiento de esa esperanza por los tanques soviéticos. En el libro, este episodio histórico es narrado en un epílogo en que London explica que llegó a Praga solo cinco días antes de que la URSS invadiese el país³³². Gavras cierra el film con una potente denuncia actual. Cómo en *Z*, la narración previa del caso particular, se ve superada al final por su imbricación no solo en la historia pasada sino en la puesta en cuestión de un hecho del presente.

La explicación en *off* de Gérard de los sucesos de la “Primavera de Praga”, y de su posterior represión soviética da paso a una combinación de escenas documentales, cinematográficas y fotográficas –ciudadanos normales haciendo frente a los tanques, ancianos lanzando ladrillos a los soldados soviéticos, la bandera checa ensangrentada–

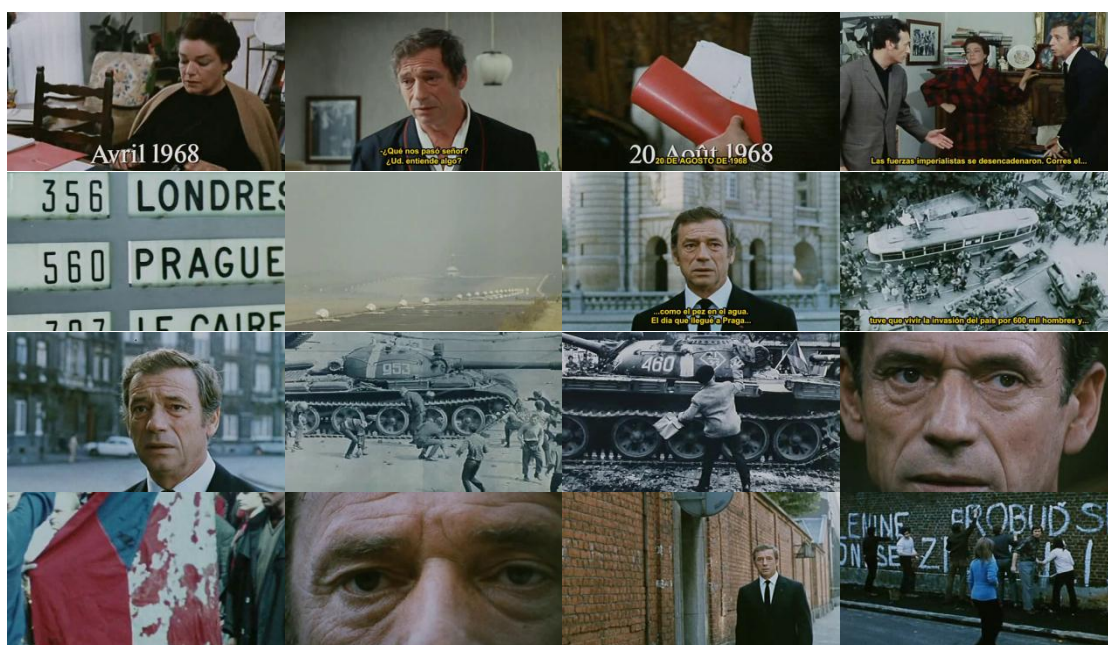
³³⁰ “*Me alejé del comisario Ballesteros, renombrado especialista de la información bajo todos los regímenes (...)*”. El relato completo del suceso puede encontrarse en SEMPRÚN, J., *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Tusquets, Barcelona, 1993, pp. 104-107.

³³¹ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

³³² LONDON, A. (2000), *op. cit.*, pp. 505-506.

combinadas con la imagen congelada de Gérard. Una cuestión técnica que además de salvar la imposibilidad real de rodar sobre el terreno, aporta al conjunto, subrayado por la tenue música de Giovanni Fusco, un aire de incredulidad, del sentimiento de petrificación sufrido por el personaje al encontrarse, cuando se albergaba la esperanza – como en *Z*– con la destrucción de su sueño de nuevo. Apuntalando y aclarando cualquier matiz, la reflexión político-ideológica del film se cierra con la pintada que unos jóvenes escriben en checo en un muro de Praga: “*Lenin despierta. Se han vuelto locos*”³³³.

FIGURA 30:



La imagen de este grafitti supone una llamada de retorno a la pureza del socialismo, que no refleja el pensamiento de Gavras y Semprún, distanciados del comunismo, como explica el guionista en 2008: “(...) *En esa época, ya no tenía esa ilusión política. Esa frase estaba escrita realmente en los muros de Praga. Los estudiantes que se rebelaban querían un cambio conservando la idea comunista. Cuando La confesión ha podido ser proyectada, veinte años después de la Primavera de Praga y la fuerte represión que la siguió, los checos, por sí mismos, se han sorprendido de está imagen ante nosotros. Pero, en 1968, si que habían escrito la*

³³³ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

frase”³³⁴; y reitera Costa-Gavras en 2013: “*La gente que veía el film me decía: ¿Todavía crees en Lenin? No era yo, era la historia. (...). Era lo que los estudiantes escribían en las paredes de Praga. Yo tenía los documentos reales. Es por eso que lo tuvimos que filmar, porque estos documentos que yo tenía eran fotografías en blanco y negro. No quería añadir el blanco y negro al final, pero quería establecer la relación con lo que estaba escrito en el muro*”³³⁵. De hecho, en el documental *Le fond de l'air est rouge*, de Marker, aparece la verdadera imagen documental del muro de Praga con esa pintada, junto a las escenas reales del proceso Slansky en 1953.

Lo que implica esa frase es la reflexión social imperante en las sociedades de inspiración comunista, y en el sentir del propio Artur London –y de su *alter ego* encarnado por Montand–, confiado todavía en un posible resurgimiento de los ideales originales que inspiraron su lucha. Artur London escribe en el *press book* de la película confirmando esta perspectiva sobre el desenlace, y remitiendo además a la “Primavera de Praga”: “*Lenin siempre combatió el secreto político frente al pueblo. Lenin siempre afirmó que los vínculos entre el Partido y el pueblo debían reposar sobre la base de una confianza absoluta, la capacidad de decir siempre la verdad al pueblo y de poder denunciar las faltas y los abusos cometidos. Gramsci formuló este principio mediante esta frase admirable: ‘Solo la verdad es revolucionaria’. (...) Hace falta pues que los propios comunistas emprendan, con valentía, un examen crítico de las distintas etapas del socialismo (...) y así lleguen a proporcionarle al socialismo su pureza, o recuperando la expresión inventada por el pueblo de mi país: ‘Darle al socialismo su rostro humano’*”³³⁶. Costa-Gavras reconoce la identificación del sentimiento de London con la frase final del film, lo que refuerza la coherencia del punto de vista escogido por Gavras y Semprún, respetando esa fidelidad final al marxismo en la última imagen de la película. Dice el director: “*London estaba atrapado en el engranaje de un mecanismo, del que había formado parte, y que incluso, en cierto modo, había contribuido a crear. No lo había creado totalmente, pero lo había alimentado con su presencia, su modo de ver, etcétera. Si, esta en el engranaje, y lo acepta hasta un punto, hasta las confesiones, y después escribe un libro, naturalmente. Es un hombre inteligente y quiere ser útil a la*

³³⁴ Jorge Semprún a Françoise Nicoladzé, en NICOLADZÉ, F., “Entretien avec Jorge Semprún”, en CÉSPEDES, J. (Ed.), *Cinéma et engagement. Jorge Semprún scénariste*, CinémaAction y Éditions Charles Corlet, Condé-sur-Noireau, 2011, p. 157.

³³⁵ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

³³⁶ LONDON, A. *Press-Book de L'aveu*, extraído de RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, pp. 64-65.

historia, y quizá, incluso, ser útil al partido. Porque el propio London se mantuvo comunista hasta el final. Pensaba que su libro podía cambiar el partido”³³⁷.

El “problema” político de *La confesión*:

Cómo habían previsto Costa-Gavras y Jorge Semprún, el estreno de *La confesión* provocó una agitada polémica en el ámbito cinematográfico y político francés. En el contexto de 1970, y pese al nuevo golpe que la resolución de la apertura checa había supuesto para el comunismo occidental, los aires revolucionarios del 68 todavía soplaban con fuerza. Fueron muchos los que acusaron al film de reaccionario. “Desde Cahiers du Cinéma hasta las publicaciones maoístas, todos los órganos de expresión del Pensamiento ortodoxo –a riesgo de despedazarse entre sí discutiendo sobre la interpretación ortodoxa de dicha ortodoxia– se nos echaron encima a golpe de concepto. Nos aleccionaron una vez más”³³⁸. Resulta especialmente representativa la opinión crítica de *L’Humanité*, el diario del PCF, narrada por Semprún: “A excepción de las Lettres Françaises que publicó una crítica matizada y en conjunto positiva de Michel Capdenac, y de un artículo honesto de La Marseillaise, en general la prensa comunista atacó directamente la película y a sus autores. Adoptaron una táctica muy simple (...). Primero, opusieron el libro a la película. De un libro comunista, dijeron –aunque se guardaron muy bien de ser tan categóricos, cuando se publicó– habíamos hecho una película anticomunista. En resumen, habíamos traicionado a London. El cual fue más o menos conminado a confesar, una vez más, sus errores. Y a desautorizarnos a nosotros. Pero aquello ya no era Praga, en el año 1951. Era París, y en el año 1970. Artur London publicó en *Le Monde* una nota en la que (...) avalaba la película. Entonces *L’Humanité* arremetió contra el propio London. Y el artículo en el cual daban este nuevo paso terminaba con unas palabras siniestras. De siniestra memoria: ‘No se puede realmente solidarizarse con el Vietnam en lucha, cuando, aquí, se están entregando armas a los amigos de Nixon’.”³³⁹.

Efectivamente, Artur London que había visto el film en una proyección entre lágrimas, previa al estreno, declaró posteriormente a *Le Monde* que la película “no

³³⁷ Costa-Gavras al autor, en París, 29 de octubre de 2013.

³³⁸ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, p. 175.

³³⁹ *Ibid.*, pp. 177-178.

traiciona el discurso. Por supuesto, el film condensa este discurso en una tragedia, pero esa formalización corresponde a las reglas dramáticas”³⁴⁰. En general, la crítica francesa de cariz socialdemócrata –*Le Nouvel Observateur*, por ejemplo–, alabó el film, así como los medios conservadores, que como era previsible, aprovecharon su oportunidad. Claude Mauriac, “gaullista de izquierda”, introduce en su crítica para *Le Figaro*, matices apreciables: “La confesión, contrariamente a todos los films de este tipo que se han visto, no es una obra de propaganda. No tiene sino mucha fuerza persuasiva. Destinada a los comunistas, ha sido hecha por comunistas. Se trata para los autores de reconocer los crímenes y los errores pasados para edificar un socialismo nuevo que será finalmente al servicio del hombre”³⁴¹. La crítica de Comolli en *Cahiers* a la que se refiere Semprún, aun destrozando cinematográficamente la película, separaba la honestidad indiscutible de la intención de los autores, de la efectista plasmación en imágenes para concluir, idea a la que se sumaba Thirard en *Positif*, que estos, a pesar suyo, efectivamente, habían hecho un film reaccionario³⁴².

El “anticomunismo” del film fue bien recibido en países como España, en dónde se procedió al estreno regular de la película, el 21 de febrero de 1971 en Madrid, después de efectuar algunos cortes significativos. En especial, la no subtitulación del fragmento alusivo a Lenin del desenlace, escrito en checo, aunque según algunas fuentes incontrastables, la versión exhibida en el palacio del Pardo a petición del dictador Franco, contenía un corte mucho mayor que atañía a todas las escenas que se inscriben en los hechos posteriores a 1953³⁴³. Dice Costa-Gavras: “Nunca he visto esa versión, con los cambios que se hicieron en España. Unos amigos me dijeron que habían cambiado los diálogos, porque estaba doblada al español, y que London, en un momento dado, decía: ‘Estoy contra el comunismo’”³⁴⁴. Por otro lado, la película obtuvo el prestigioso premio Sant Jordi al mejor film extranjero, galardón precisamente

³⁴⁰ Entrevista de Artur London por Nicole Chatel: “*Le film aidera certainement beaucoup de communistes à se démystifier, nous déclare M. Artur London*”, en *Le Monde*, 20 de mayo de 1970, citado en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 74

³⁴¹ MAURIAC, C., *Le Figaro littéraire*, 18 de mayo de 1970.

³⁴² “No se trata aquí de las intenciones de los autores, de su honestidad indiscutible, sino de aquello que habla en una película, los códigos, el sistema signifiante (...)”. COMOLLI, J.L., “Film / Politique”, *Cahiers du Cinéma*, octubre 1970, n° 224, p. 51.

³⁴³ Es un detalle mencionado por John Michalczyk [MICHALCZYCK, J. (1984), *op. cit.*, p. 141], y retomado por Esteve Rimbau [RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 21], que sin embargo alerta de la falta de constancia del mismo, incluso por parte de Jorge Semprún y Costa-Gavras. Michalczyk cuenta así mismo en el mismo capítulo que el director viajó a España para el estreno de *La confesión* y para observar las reacciones, algo que Costa-Gavras desmiente, en declaraciones al autor en París el 29 de octubre de 2013.

³⁴⁴ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

distanciado del “oficialismo” del régimen. Según narra Riambau, “*El diario ultraderechista El Alcázar no se dejó obnubilar por las apariencias anticomunistas al detectar que ‘el reparto incluye a toda la izquierda filomarxista y marxista francesa o agregados’ con el objetivo de ‘atacar al estalinismo dejando vivo el comunismo’*.”³⁴⁵. Una interpretación, por otro lado, bastante aproximada del sentido del film; nada raro, siendo el escritor de la crítica original el especialista Félix Martialay. Por su parte, en la Unión Soviética, dónde el film fue lógicamente prohibido, el vicepresidente del Comité del Estado Soviético para el cine, Vladimir Boskakov, se manifestó agresivamente contra la película, según informó en su día el diario *Le Monde*: “[Boskakov] *ha criticado vivamente el film de Costa-Gavras calificándole de anticomunista. Ha añadido que no había visto el film y que no tenía la intención de verlo*”³⁴⁶. Así mismo, pese a que la izquierda francesa había considerado que los autores estaban “*haciendo el juego al enemigo*”, para el estreno del film en Estados Unidos en diciembre del 70, Costa-Gavras y Semprún tuvieron algunos problemas de visado para entrar en el país. “*¡Se nos seguía considerando sospechosos de seguir siendo amigos de los enemigos de Estados Unidos, mientras que esos enemigos nos consideraban más bien como amigos de sus enemigos!*”, intenta aclarar Semprún³⁴⁷. La película obtuvo una acogida más bien fría al otro lado del Atlántico, pese al éxito previo de *Z*, y a que *La confesión* llegó a ser nominada a los Globos de Oro como film extranjero. En Chile, el retraso en el estreno provocó las protestas de la derecha política que acusó al gobierno de Salvador Allende de censurarla. Costa-Gavras desmintió esa circunstancia, lo que le valió los ataques de los diarios de la derecha³⁴⁸.

La posición llena de matices de la película, quedó arrollada por la convulsión de la época. Una posición a la que se sumaba, ocasionalmente, el negacionismo o el desconocimiento de los hechos (mucho más oscurecidos que otras persecuciones políticas) por otros sectores de la izquierda política e intelectual europea en ese momento³⁴⁹. Pese a su evidente tono crítico genérico, extrapolable a cualquier totalitarismo, para lo que no hay más que atender a las innumerables equiparaciones entre estalinismo y nazismo presentes en la narración, la derecha, recibió la película

³⁴⁵ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 74. Citando a MARTIALAY, F. en *El Alcázar*, 14-2-1971.

³⁴⁶ *Le Monde*, 15 de mayo de 1970, citado en COSTA-GAVRAS y SEMPRÚN, J., “*L’aveu*. Un film de Costa-Gavras”, *L’Avant-scène cinéma*, julio 1998, nº 474, p. 81.

³⁴⁷ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, p. 178.

³⁴⁸ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 74.

³⁴⁹ Y en el presente, puesto que todavía en un pase público del film en Filmoteca Española (Madrid, 22/05/2013), hubo espectadores indignados, de edad avanzada, que se levantaban criticando a gritos el film por “falsario”. (Nota del autor).

como la confirmación –realizada además por dos autores de izquierdas– de sus fobias; mientras que para la izquierda, el film constituyó una traición inesperada. Con los años, la posición de la crítica comunista francesa se suavizó, al mismo tiempo que se superaban los rigores del *sesentayochismo* según avanzaba la época, y que en definitiva, asomándose ya la década de los ochenta, los partidos comunistas europeos comenzaron a estar en franca retirada. Jorge Semprún rememora como el equipo se reunió para asistir a la proyección televisiva del film, en 1976, en un canal público francés. Una emisión que se completaba con un debate en el que estaban presentes los London y Jean Kanapa, dirigente del PCF, entre otros. “Y de repente oí algo que me hizo sobresaltar. Observo que no soy el único que se ha sobresaltado. ¡Jean Kanapa acaba de declarar en el plató de televisión que *La confesión* es una película que hubieran tenido que realizar los propios comunistas! Miro a Montand y a Costa que me miran a su vez. No podemos por menos que echarnos a reír. (...) En resumidas cuentas, no sólo no hemos hecho una película anticomunista, sino que hemos hecho la película que hubieran tenido que hacer los comunistas en lugar nuestro. Dentro de poco nos reprocharan que la hayamos hecho nosotros y no ellos, que les hayamos quitado una oportunidad que les correspondía legítimamente”³⁵⁰.

Con *La confesión*, Gavras trascendió las acusaciones previas que Z había recibido, en base a su buenismo de izquierdas exento de complejidad, y a su mecanismo estético y narrativo clásico y de comprensión fácil. Solo que esa superación no se adscribía a la moda del periodo, ni en el aspecto formal, ni en el ideológico. *La confesión* no es una película comercial. Precisamente, y en base a algunos de los apuntes realizados en el desglose analítico, se puede observar que Gavras abandona parcialmente la cobertura genérica de *thriller* y los mecanismos tradicionales del suspense. Es cierto que en el film, pueden hallarse algunas huellas atmosféricas y rítmicas propias de género –básicamente en su faceta de *noir* francés o *polar*– pero su estructura es anticlimática. La obra pretende erigirse en un testimonio informativo ficcionado, enriquecido por una constante reflexión ideológica en torno al fenómeno comunista. De hecho el film pasó sin pena ni gloria en los países europeos democráticos en que se estrenó –desde luego, en los países del este fue prohibida, salvo en el caso yugoslavo– con la excepción relativa de Francia e Italia, países coproductores, y como apunta Riambau, puntales del eurocomunismo³⁵¹.

³⁵⁰ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, p. 181.

³⁵¹ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 75.

La labor del director, frente a la síntesis de género comercial y denuncia política que representa *Z*, es convertir ese testimonio reflexivo y de denuncia, en un film eficaz desde el punto de vista narrativo. La eficacia, no parte, como se deduce de las críticas de los detractores de Costa-Gavras y de *Z*, de construir un film convencional, adhiriéndole connotaciones políticas epidérmicas: “*Para hacer que el espectador condene ‘el horror’ estalinista, éste es mostrado en todos sus estados, se le erige en espectáculo sin poner en duda que ver es disfrutar, que al aumentar la visibilidad, el efecto de presencia de este horror, se aleja irremisiblemente el conocimiento, la posibilidad de su crítica*”³⁵².

Esa eficacia, criticada por Jean-Louis Comolli, deriva de la habilidad para transformar un episodio político denso —especialmente denso en el caso de *La confesión*— en un vehículo narrativo asimilable por un público medio. La diferencia en el caso del presente film es que la síntesis entre simplificación y contenido ideológico es mucho más compleja. “*(...) El espectador aislado en una sala de cine no tiene, como en un libro, la posibilidad de retroceder, de volver atrás, para captar mejor en una segunda lectura los mecanismos dramáticos de la confesión, de la capitulación del militante frente al espíritu de partido. Tiene que hacerse cargo de las situaciones y de los comportamientos en un movimiento único, irreversible, ininterrumpido, en que la reflexión debe surgir simultáneamente con la representación visual del acontecimiento en la pantalla de cine*”³⁵³. Costa-Gavras emplea sus recursos habituales, manejando el equilibrio entre tonos —de lo trágico a lo burlesco— sin que el resultado anule el efecto de denuncia realista. La construcción del punto de vista permite una identificación ideológica con el personaje, de modo, que no solo se comprende su angustia física, sino también el desarrollo de su pensamiento político. Además, la compleja estructura del film, las divisiones estancas entre tiempos narrativos, escenarios, atmósferas y situaciones, plantea de nuevo el logro del autor en cuanto al ritmo sostenido de una trama (llena de detalles ideológicos, históricos y políticos referidos al otro lado del telón de acero), en principio inexpugnable para el público genérico de occidente. De hecho el mismo Costa-Gavras manifiesta que “*sólo la gente politizada y los comunistas pueden seguir La confesión; para el resto es inabordable*”³⁵⁴.

En cuanto al aspecto ideológico, resulta evidente la trasposición del ideario *sempruniano* al relato, aunque solo sea por la práctica mimesis biográfica existente

³⁵² COMOLLI, J.L. (1970), *op. cit.*, p. 48.

³⁵³ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, p. 171.

³⁵⁴ Costa-Gavras citado por RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 75.

entre Artur “Gérard” London y Semprún. La visión crítica del comunismo desde el comunismo, en el caso de London, se distancia algo más en el caso del film. La película reproduce el planteamiento, desde la óptica de un ex-comunista que ya no confía en el comunismo, y cuyos planteamientos están mucho más cerca –aunque siempre con el espíritu crítico alerta– de la socialdemocracia occidental. La conexión ideológica entre Costa-Gavras y Semprún resulta evidente.

La posición política que emerge de *La confesión*, como la que se sustrae en definitiva del compendio filmográfico del director, no parte de un principio ideológico concreto. Evidentemente, su obra parte del enfoque genérico de la izquierda (de una izquierda democrática y liberal), pero se concreta en torno a elementos más generales y transversales: el respeto a las libertades y al principio democrático, los derechos humanos, etc. Su posicionamiento parte siempre de un principio de oposición, más que de sugerencia o programa político. En *La confesión*, la reflexión sobre el comunismo no establece una conclusión en torno a la ideología, se limita a denunciar los abusos de poder cometidos –los hechos concretos acontecidos– en nombre de esa ideología (que en este caso resulta ser el comunismo, como en otros puede ser el fascismo). La rúbrica final “*Lenin despierta. Se han vuelto locos*”³⁵⁵, no constituye una plasmación del deseo de los autores. Dicha pintada –que no es una firma en los créditos, como ocurría en *Z*– remite a la descripción de una situación desde la distancia, y también, evidentemente, a una especie de salvaguarda preventiva contra los previsibles ataques desde la izquierda a la película.

Pese a lo manifestado por Santiago Carrillo³⁵⁶, *La confesión* no es un film comunista, pero, pese a lo que pudieran pensar los censores españoles, tampoco es un film anticomunista. Es una obra que solo se posa sobre la denuncia de determinadas injusticias, revolucionarias por haber sido mucho menos publicitadas que otras, y por haber estado ocultas durante mucho tiempo, en base a la sacralización ideológica efectuada por la izquierda europea en determinado periodo. El film saca a la luz esos abusos de poder, y realiza un análisis corrosivo y pormenorizado de sus causas político-ideológicas, consecuencias e implicaciones. Lo insólito de la circunstancia, es que los autores se deciden por llevar a cabo su proyecto, desde la construcción de una ficción asequible para ampliar el potencial de la denuncia. Una transformación compleja frente a la opción de la traslación documental.

³⁵⁵ COSTA-GAVRAS (1970), *op. cit.*

³⁵⁶ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 66.

Como en el caso de Z, el film tuvo además un vida hasta cierto punto externa al ámbito cinematográfico, aunque su visionado en los países aludidos se produjo casi veinte años después de su estreno original. Una característica –un efecto, si se quiere– fundamental para reconocer la naturaleza película de la película –del “acto político” que pretendían llevar a cabo los autores, como manifiesta Jorge Semprún–, es precisamente analizar las consecuencias sociales o políticas del estreno del film, especialmente en el territorio al que alude la denuncia. “*En efecto, ¿en qué otra cosa puede notarse la carga política de una película, si no es en su impacto sobre la realidad, en su participación en ésta?*”³⁵⁷.

Después de la caída del muro de Berlín en 1989, y mientras Costa-Gavras comenzaba a preparar con el cineasta Jiří Menzel *La petite apocalypse* (1993), en Checoslovaquia –escindida desde el 1 de enero del 93 en dos estados, República Checa y Eslovaquia– se estrenaba *La confesión* a comienzos de 1990. “*Después de la ‘Revolución de Terciopelo’ cuando Václav Havel fue designado presidente de la República, hice dos viajes a Praga [Semprún era por entonces ministro de Cultura español en el gobierno de Felipe González]. Uno de ellos (...), con ocasión del estreno público de La confesión, en el curso de una velada que presidía Havel. Nos recibió después de la proyección, en un tumulto bastante sesentayochesco, muy simpático, pero poco propicio a profundizados intercambios de opinión*”³⁵⁸. Pocos meses después la película se pasaba, de modo restringido, en la todavía Unión Soviética: “*Lo que nos había sorprendido en Atenas, el fin de la dictadura de los coroneles, nos parecía imposible en Praga y en Moscú. Imposible mientras viviéramos por lo menos. (...). A veces habíamos hecho este triste pronóstico los tres. Estábamos convencidos de que La confesión no sería proyectada en Moscú mientras viviéramos. En junio de 1990, algunos meses después de la noche de Praga, asistimos los tres –Montand, Gavras y yo– al estreno de La confesión en Moscú. Fue la única vez que viajé a la Unión Soviética en condiciones normales (...). Estábamos en la sala donde “Las noticias de Moscú” habían presentado el film. Un largo silencio hondo, turbio, turbador, repleto de dolores íntimos, de gritos, de gritos contenidos, de lágrimas disimuladas, reinó sobre la asistencia cuando volvieron a encenderse las luces*”³⁵⁹.

³⁵⁷ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, p. 181.

³⁵⁸ SEMPRÚN, J. (1993), *op. cit.*, p. 217.

³⁵⁹ *Ibid.*, pp. 215-216.

**LA GUERRILLA AL ROJO VIVO
EN UN EXCELENTE EJEMPLO
DE LENGUAJE CINEMATOGRAFICO**

Los Secuestradores Consultaron a Médicos y Tanques de Guerra

Detallaron a Mario R. Caballero Garretano

LLEGO A SU FIN EL PLAZO FATAL

EL CADÁVER DE DAN MITRONE FUE ENCONTRADO EN UN COQUE

ESTUVO EN LA ALBATURA SAJE DE LOS SEDICIOSOS

LOS SEDICIOSOS EXIGEN CANJE POR ALGUNOS

LOS COMANDANTES LLEGARON EL COMANDO

EL COMANDO DE ES POR EL TO

LA AGRESION

LOS COMANDANTES MITRONE P

SESTIMA

DAN MITRONE

Entra de Sediciosos

Impulso Policial

OLA DE SEQUESTROS

CONDENADO

SE LEVANTAN EL COMANDO DEL EJERCITO Y A UN FUNDAMENTO DEL F. E. L.

ESTA NOCHE A LAS 24 VENDERA EL PLAZO: CRECE LA ANSIEDAD

Sediciosos Llevando

EN LAS PROXIMAS HORAS DIRAN SI SE TRAMITA O NO EL CANJE

GOBIERNO URUGUAYO REPUDIÓ CRIMEN DE LESA HUMANIDAD

EXTREMADA LA BÚSCUDA DE LAS 3 PERSONAS SEQUESTRADES

DAJO SU ULTIMA ORDEN HA DE RECOGER

MEXICO O ARI PAISES LLEGADO PARA SER VIADOS

ACTUALMENTE SE ENCUENTRA EN LA CAPITAL

EL COMANDO DE ES POR EL TO

LA AGRESION

LOS COMANDANTES MITRONE P

SESTIMA

DAN MITRONE

Entra de Sediciosos

Impulso Policial

OLA DE SEQUESTROS

CONDENADO

SE LEVANTAN EL COMANDO DEL EJERCITO Y A UN FUNDAMENTO DEL F. E. L.

ESTA NOCHE A LAS 24 VENDERA EL PLAZO: CRECE LA ANSIEDAD

Sediciosos Llevando

EN LAS PROXIMAS HORAS DIRAN SI SE TRAMITA O NO EL CANJE

GOBIERNO URUGUAYO REPUDIÓ CRIMEN DE LESA HUMANIDAD

EXTREMADA LA BÚSCUDA DE LAS 3 PERSONAS SEQUESTRADES

DAJO SU ULTIMA ORDEN HA DE RECOGER

MEXICO O ARI PAISES LLEGADO PARA SER VIADOS

ACTUALMENTE SE ENCUENTRA EN LA CAPITAL

YVES MONTAND ESTADO DE SITIO

RENATO SALVATORI · E.O. HASSE · JACQUES WEBER
JEAN LUC BIDEAU · EVANGELINE PETERSON · MAURICE TEYNAC
MUSICA: MIKIS THEODORAKIS DIRECCION: COSTA GAVRAS

5. PRIMERA APROXIMACIÓN A LATINOAMÉRICA.

Estado de sitio (État de siège, 1972)

El tercer “film político” de Costa-Gavras y el quinto en su filmografía, *Estado de sitio*, es su primera incursión en ese terreno sin la colaboración de Jorge Semprún, ocupado en el guión de *El atentado*, de Yves Boisset. Su sustituto es el italiano Franco Solinas, versado guionista, especializado también en cine político; suyos son los guiones, en colaboración o en solitario, de *Kapo* (1960), *La batalla de Argel* (1966) – film que planteaba, y de ahí el interés de Gavras en trabajar con él, una dicotomía similar sobre terrorismo y revolución–, y *Queimada* (1969), todas de Gillo Pontecorvo; o de *Salvatore Giuliano* (1961), de Francesco Rosi.

Franco Solinas había sido partisano comunista durante la guerra y se mantuvo siempre en la órbita del PCI, desempeñando también labores de periodista para *L'Unità* y escribiendo novelas. “Solinas siempre se vio a si mismo como un intelectual libre e independiente que no se sentía forzado a estar de acuerdo con los principios del Partido. A diferencia de Jorge Semprún, guionista de *Z* y *La confesión*, que había sufrido la rigidez del post-estalinismo del Partido Comunista Español, Solinas percibía las estructuras del Partido Comunista Italiano como laxas y más abiertas”³⁶⁰.

El proyecto de *Estado de sitio* partió del interés de Costa-Gavras por analizar el papel de las embajadas y del servicio de inteligencia norteamericano en la política

³⁶⁰ MICHALCZYK, J., “Franco Solinas: The Dialectic of Screenwriting”, *Cineaste*, 1984, vol. XIII, nº 2, p. 32.

interna de los países de América Latina. El origen se encuentra en la figura de John Peurifoy, embajador estadounidense en Grecia, –quién “*recibía a los ministros griegos en mangas de camisa y algunos periodistas lo habían visto con un Colt 45 colgado de la cintura*”³⁶¹–. Gavras se documentó sobre la influencia de Peurifoy en la instauración y mantenimiento del gobierno de Karamanlís en 1953, y de cómo después, su nuevo destino diplomático en Guatemala en 1954, había coincidido con el primero de los golpes de estado de la región que se multiplicarían en los años siguientes. Un alzamiento militar que había derrocado al gobierno progresista de Jacobo Arbenz porque amenazaba los intereses de la multinacional United Fruit Company³⁶².

La idea inicial de Gavras se centraba en Peurifoy, pero al continuar documentándose descubrió que la “metodología” de la inteligencia estadounidense había cambiado. “*Sus medios de intervención son, en cierto modo, menos visibles y mucho más sutiles. Hoy la política del big stick se ha terminado. Es la era de la técnica, de la política y de los ‘consejeros’; en otras palabras, los mecanismos son diferentes*”³⁶³. Daniel Anthony Mittrione, rebautizado para el film como Philip Michael Santore, era un agente del FBI, que actuó como consejero externo en diversos países de América del Sur, enseñando “técnicas avanzadas de contrainsurgencia”. Entre 1960 y 1967 estuvo destinado en Brasil, y en 1965, su estancia en República Dominicana coincidió con el golpe militar que depuso el régimen previo. Algunos de sus métodos consistían en el interrogatorio mediante aplicación de corrientes eléctricas, con una modulación equilibrada para mantener con vida al prisionero. Tras regresar a Washington, impartió algunas conferencias sobre el combate contra las guerrillas, en el marco de la Agencia Internacional para el Desarrollo (USAID). A través de esta agencia gubernamental estadounidense, Mittrione fue enviado en 1969 a Uruguay para asesorar en cuestiones de seguridad pública. El sistema democrático uruguayo se encontraba en aquel momento en permanente tensión. El gobierno, compuesto por una oligarquía, defendía sus intereses económicos, entrelazados con los de las multinacionales estadounidenses. Su fórmula para mantener el orden se basaba en una fuerte represión policial y militar de los movimientos izquierdistas, de carácter básicamente estudiantil y sindical. Además del ejército, esta acción era llevada a cabo también por grupos

³⁶¹ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 81.

³⁶² Todos estos precedentes históricos son relatados por Costa-Gavras a su esposa y entrevistadora Michèle Ray, en COSTA-GAVRAS, C., y SOLINAS, F., *Estado de sitio*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1975, pp. 126-128.

³⁶³ Costa-Gavras a Michèle Ray, en COSTA-GAVRAS, C., y SOLINAS, F. (1974), *op. cit.*, p. 127.

paramilitares de extrema derecha conocidos como “escuadrones de la muerte”. El gobierno estadounidense –cuyo presidente en ese momento era el republicano Richard Nixon– mantuvo, por medio de diferentes divisiones justificativas, personal sobre el terreno, como era el caso de Dan Mitrione, que asesoró a dichas fuerzas del orden.

En el polo opuesto, además de la ineficaz oposición parlamentaria de centro-izquierda, actuaban diversos grupos revolucionarios de carácter pseudoterrorista, entre los que destacaron los “Tupamaros”. En 1970, Dan Mitrione fue secuestrado por la guerrilla tupamara y su cadáver apareció en el maletero de un coche unos días después. Estos últimos hechos concretos son los que se abordan en la obra de Costa-Gavras.

Franco Solinas y Costa-Gavras publicaron en 1973 un libro sobre el film en el que además del guión, se incluía abundante documentación sobre lo narrado en la película, y sobre su contexto de realización³⁶⁴. Costa-Gavras se encontraba en Chile con motivo del estreno de *La confesión* y viajó hasta Montevideo para informarse sobre la cuestión. “Fui a Uruguay, hablé con mucha gente, escuché grabaciones de discusiones de los tupamaros, fui a la Biblioteca del Congreso y encontré toda clase de información, como los emolumentos de esos individuos [los “consejeros”], y allí conocí a un policía que se pasó a nuestro lado y me proporcionó una información importantísima”³⁶⁵. En 1971, cuando ya estaba planteado el proyecto, Gavras regresó acompañado de Solinas a Uruguay, y ambos cineastas se documentaron ampliamente a partir de una investigación en la prensa local, contactos con los partidos de oposición, e incluso entrevistándose con militantes del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros. “Los tupamaros conocían La batalla de Argel. Incluso habían visto u oído hablar de Z. Así pues, veían bastante favorablemente nuestro tándem para hacer este film. Pero también con cierta desconfianza, porque son muy prudentes”³⁶⁶.

Tras conseguir la financiación de diferentes productoras –francesa, italiana y alemana– el film comenzó a rodarse en Chile, ya que fue el único país que permitía en

³⁶⁴ *Estado de sitio*, de Constantin Costa-Gavras y Franco Solinas, editado por Stock (París) en 1973 y por Sígueme (Salamanca) en 1975, en España. Nótese además que en España –como indica el prólogo del editor–, el libro fue publicado antes de que la censura permitiese ver el film, que no se estrenó comercialmente hasta el 7 de diciembre de 1978. Dice a este respecto Jaime Villate en su reseña de *Cine para leer* 1974, tras citar el letrero sobreimpreso del comienzo del film: “Así se abre el más contundente film político que recuerdo haber visto en mi vida (...). Aunque la película esté realizada en 1972, sin embargo, por el interés que tiene, forma parte de un cine que difícilmente veremos, creemos oportuno criticarle”. VILLATE, J. “État de siège”, en CAMIÑA, A. (Ed.), *Cine para leer* 1974, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1975, p. 267.

³⁶⁵ Costa-Gavras a Ramón Chao e Ignacio Ramonet, en CHAO, R. y RAMONET, I., “La doble moral americana”, en *Triunfo*, abril 1982, Vol. XXXVI, nº 18, p. 88.

³⁶⁶ Costa-Gavras a Michèle Ray, en COSTA-GAVRAS, C., y SOLINAS, F. (1975), *op. cit.*, p. 133.

aquel momento una libertad total al cineasta. Entre importantes ataques, tanto de la derecha, como del Partido Comunista Chileno, que opinaba que el tema “tupamaro” reforzaba la posición americana, la película terminó de filmarse allí, gracias a la intermediación del presidente Salvador Allende. Precisamente, *La confesión* había tenido un impacto extremo en Latinoamérica, siendo utilizada por la derecha como arma arrojadiza y levantando las suspicacias de la izquierda. Según algunas fuentes, Gavras había pedido a la Warner, distribuidora del film en el continente, que esperase a que pasasen las elecciones municipales en Chile para estrenar el film³⁶⁷, sin menoscabar las opciones de la Unidad Popular, mientras que la prensa de extrema izquierda –como en Europa– había atacado la película sin piedad. La versión de Gavras es, no obstante, que la película no pudo estrenarse antes por motivos exclusivamente técnicos³⁶⁸, como se citaba en el capítulo anterior. “*Después de Chile (...), fue mi estancia de seis semanas en Montevideo la que me indujo a realizar una película sobre los tupamaros, o mejor sobre la guerrilla urbana como método y acción políticos. Lo que me fascinaba de los tupamaros era su madurez política, su manera de analizar la situación en función de las condiciones reales del país, la perfección de la técnica, su eficacia, tanto en el plano militar como en el político, y también su total carencia de ‘fanfarronería revolucionaria’.* La liberación unos días antes de mi llegada a Montevideo, del cónsul de Brasil, Dias Gomide, y del agrónomo americano, Claude Fly, atrajo mi atención sobre otro funcionario americano secuestrado con ellos unos meses antes y ejecutado por los tupamaros, Dan Anthony Mitrione. Regresé a París e inmediatamente fui a buscar a Solinas a Roma”³⁶⁹.

Jacques Perrin (que realiza dos cameos diferentes a lo largo del film), volvió a ejercer de productor sobre el terreno. El equipo técnico-artístico volvía a estar formado por habituales del cine de Gavras, comenzando por los actores. Yves Montand colaboró por cuarta vez con el director encarnando un papel negativo: “*Siempre he dicho que estaba dispuesto a hacer una película, aun cuando el papel me granjeara las antipatías de gran parte del público, siempre que el film fuera positivo, como en este caso. (...) He hecho cuatro películas con Costa-Gavras; formamos una especie de equipo. En los tres films anteriores realizados con él, interpretaba héroes ‘simpáticos’.* Hice éste un poco como en el grupo brechtiano de teatro: nos encontrábamos con un film en el que yo

³⁶⁷ ÁLVAREZ, L., “Crónicas de luz y de sombras: Las confesiones de Artur London”, *El País* (Uruguay), 21 de noviembre de 2009.

³⁶⁸ Costa-Gavras a Michèle Ray, en COSTA-GAVRAS, C., y SOLINAS, F. (1975), *op. cit.*, p. 127.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 128.

debía interpretar, por edad, por la experiencia que pueda tener en la vida, un papel contrario a los interpretados anteriormente”³⁷⁰. Otro intérprete ya familiar a Gavras fue Renato Salvatori, y en el equipo contó con la participación de técnicos y artistas habituales en sus films: Mikis Theodorakis, cuya banda sonora fue interpretada por el grupo folklórico Los Calchakis, la montadora Françoise Bonnot, o el decorador Jacques d’Ovidio. El director de fotografía Pierre-William Glenn, recomendado al Gavras por François Truffaut, sustituyó a Raoul Coutard.

Sobre el film:

De nuevo tomando como referencia una situación política real, y en particular un hecho concreto acontecido realmente, el director franco-griego ambienta la acción en Uruguay. Cómo en *Z* y en *La confesión*, el país no es citado en el diálogo, aunque los hechos, e incluso la matrícula de los coches o los letreros del aeropuerto indican que la acción se sitúa en Montevideo. Los nombres de los personajes han sido también sustituidos o eliminados, salvo el del Presidente de la República, Jorge Pacheco Areco, no citado en el diálogo, pero al que se refiere un titular de prensa visible en el film.

Estado de sitio –cuyo título previo iba a ser “*L’Amerikano*”, escrito con k³⁷¹– es la primera incursión del director en la denuncia de la derechización fascista de los gobiernos de la región, con la cooperación intensa de los Estados Unidos norteamericanos, temática que abordará de nuevo en otra de sus mejores obras: *Desaparecido* (1982). Por primera vez en su filmografía, Gavras no se basa en un material literario previo, sino en su propia investigación, en colaboración con Franco Solinas, recogida en el guión publicado del film. Así mismo, y a diferencia de sus dos films anteriores, *Estado de sitio* integra, para lo cual resulta clave la perspectiva de Solinas, un enfoque dialéctico de los hechos políticos narrados. “*Solinas transmite gráficamente en sus guiones la tensión y la violencia de las fuerzas dialécticas en oposición. Sus guiones reflejan un optimismo sociopolítico profundamente asentado en la descripción de las transformaciones de la sociedad*”³⁷².

³⁷⁰ Yves Montand, en COSTA-GAVRAS, C., y SOLINAS, F. (1975), *op. cit.*, p. 124.

³⁷¹ Los autores querían diferenciar con esa alteración ortográfica –la k– al perfil de americano que presentan en el film, respecto de la generalidad del pueblo americano. Yves Montand, en COSTA-GAVRAS, C., y SOLINAS, F. (1975), *op. cit.*, p. 124.

³⁷² MYCHALCZYK, J. (1984), “*op. cit.*”, p. 32.

La narración se distancia de las justificaciones de la guerrilla tupamara, pero incluye su punto de vista. A este hecho se suma la incorporación de la lucha popular genérica, específicamente en el ámbito universitario –un motivo ya recogido colateralmente en Z–.

Estructura y análisis de *Estado de sitio*:

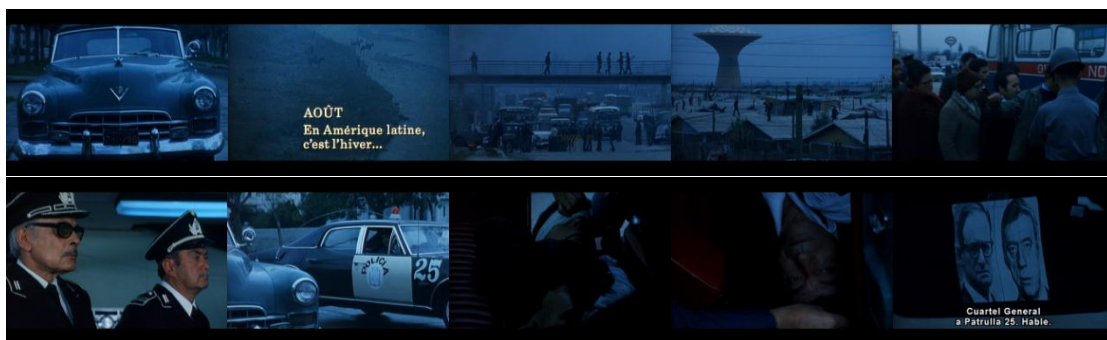
Prólogo en dos partes. Contexto y cadáver; y funeral de Estado.

Tras el plano de un coche elegante con matrícula de Montevideo, el film se abre con diversas escenas generales, trezadas por espectaculares panorámicas del neblinoso caos circulatorio y del verdadero estado policial reinante (a fin de cuentas no hay más que atender al título del film), que muestran los controles de seguridad y la represión ejercida sobre la población. Un letrero de simbólico significado poético indica que nos encontramos en “agosto”, cuando en “*América Latina es invierno*”³⁷³. La policía está buscando a alguien. Pocos minutos después se comprende lo que está ocurriendo. En una calle vacía, en la que sólo se encuentra el coche del inicio, la policía localiza el cadáver de Philip Michael Santore (Yves Montand).

Este comienzo integra ya una visión sustancialmente diferente de los anteriores films de Gavras teniendo al mismo tiempo tanto que ver con ellos. El cine del autor muestra por primera vez al pueblo oprimido como una masa anónima, más allá del papel de militantes individuales o de activistas pacifistas; los planos de ciudadanos normales, más bien humildes, a merced de una actuación excesiva de las autoridades, llegando a oírse disparos en un momento dado; una vez más, el abuso de poder, pero esta vez, ejercido explícitamente sobre la gente, colectivamente. Este contexto está visto desde la distancia, con una bruma que aporta cierto romanticismo, y en el que las bellas notas de Theodorakis y Los Calchakis, insertan dosis de tristeza, pero también de indignación militante. Gavras muestra un país, que aunque democrático, está controlado por el ejército, y para ello incluye esos planos elevados, casi aéreos, entre los que destaca la potente imagen de los militares subidos por los tejados de las casas. [Ver **Figura 1**].

³⁷³ COSTA-GAVRAS, *État de siège*, France-Italia-Deutschland, Reggane Films- Unidis/Euro International Films-Dieter Geissler Filmproduktion, 1972.

FIGURA 1:



La política como farsa: reunión parlamentaria y exequias nacionales.

Después de realizarle la autopsia al cadáver –en un apunte que retrotrae a Z y que plantea el minucioso proceso al que se va a asistir durante el film–, el funeral se celebra en la catedral. La bandera de las barras y las estrellas envuelve el ataúd. La viuda, de negro, rodeada sólo por sus hijos más mayores –los más pequeños aún no se han enterado de la muerte de su padre–, se encuentra en la primera fila. [Ver **Figura 2**]. Según narra un periodista, a las exequias fúnebres asisten todas las autoridades civiles y militares del país, encabezadas por el presidente y sus ministros, entre las que podemos reconocer ya a uno de los personajes principales, el capitán López, jefe de seguridad (Renato Salvatori, repitiendo su rol de antipático, bruto y fascista de Z), referente de ficción del comisario Juan María Lucas³⁷⁴. Hay dos ausencias notables: los rectores de las universidades del país y el arzobispo, sustituido por el nuncio papal, en una nota breve de acusación contra la política exterior del Vaticano, sobre la que Gavras volverá con ardor en *Amén* (Amen, 2002)³⁷⁵.

Cómo en Z, el prólogo parte de la descripción de un contexto político concreto, y como en ese film, se retoma el retrato característico del estamento militar, completado aquí por el político y el eclesiástico, cuyos símbolos envuelven barrocamemente los encuadres en la catedral. Sin embargo, las características de los represores, de nuevo con sus bigotes, gafas de sol y uniformes, están retratadas de un modo menos exacerbado en su expresionismo. Así mismo, frente a la simple representación de las

³⁷⁴ Graduado en la Academia Internacional de Policía de Washington, acusado de torturas y víctima de un atentado frustrado de los tupamaros. COSTA-GAVRAS, C., y SOLINAS, F. (1975), *op. cit.*, p. 134.

³⁷⁵ El funeral del personaje real, Dan Mitrione, cuya muerte causó conmoción en su país, tuvo una gran repercusión. A él asistieron algunos miembros destacados de la administración Nixon, como el secretario de Estado William P. Rogers. Frank Sinatra y Jerry Lewis celebraron una actuación a beneficio de su viuda y de sus nueve hijos. En la película el personaje de Montand sólo tiene siete.

fuerzas del orden, en *Estado de sitio*, se deja espacio para analizar, de nuevo con un ritmo vertiginoso, algunas otras circunstancias políticas.

FIGURA 2:



Por ejemplo, en este film, el parlamento juega un rol importante como escenario activo de la confrontación política. Un hemiciclo dominado por la derecha y planteado visualmente como el dibujo que algún norteamericano, que lee la revista *Time*, colorea. [Ver el tercer fotograma de la **Figura 2**]. Las cortes uruguayas se convierten así en otro teatro –como los tribunales de *La confesión* o de *Sección especial*– en el que los títeres, aprobando una ley de luto nacional por la muerte de Santore (Montand), son movidos por los hilos de los agregados estadounidenses. La izquierda parlamentaria, ausente voluntariamente de la votación, no solo representa con ese hecho –remarcado por el plano de los escaños vacíos– una postura ética ante el arrodillamiento del Estado, sino su propia debilidad y su falta de “presencia” como contrapoder.

Primera Parte. El comienzo de la crónica.

A partir de este punto da comienzo un *flashback* que narra durante el resto del film el desarrollo del secuestro, y que incluye a su vez algunos *flashbacks*, apartes y digresiones explicativas.

Frente a los títulos anteriores de Costa –con guión de Semprún– *Estado de sitio* tiene una estructura que narra los hechos de un modo no focalizado, ni subjetivo, intentando –dentro de la justificación parcial de la guerrilla– dotar a la historia de un carácter informativo pegado a la descripción de los acontecimientos. Si bien sus otros

films –salvo *La confesión* en su mayor parte– comparten un protagonismo coral, que se centra más en la acción colectiva que en la individual, en este caso los personajes carecen absolutamente (ni siquiera de modo puntual y distanciado como el personaje de Z) de vida personal, de emociones individuales o de recuerdos. “Costa-Gavras rechaza crear personajes completos. Esto es indudablemente una limitación autoimpuesta. Las motivaciones e intimidades psicológicas no pueden ser “probadas” o documentadas fácilmente”³⁷⁶. Una idea que nace de ese carácter documentado, que no documental de la ficción. Gavras tenía una base íntima para aproximarse a Lambrakis en Z a través de la novela, y, todavía más claramente, de London, a través de unas memorias en primera persona y de su conocimiento personal. Según explica el co-guionista Franco Solinas: “nunca habíamos pensado hacer una película ficticia, sino, por el contrario, una película sobre la realidad, con hechos reales: un dossier”³⁷⁷. Dice Costa-Gavras a este respecto: “Estado de sitio es un poco diferente [con respecto a Z y a *La confesión*]. Pude ver a los tupamaros. Pude conocer la situación. Hice yo mismo el trabajo de recopilar los testimonios e hice la película con ellos y con mis impresiones personales. (...) Se trata de la dificultad de trabajar sobre una historia real sin tener todos los testimonios necesarios, por lo que hacía falta que fuese yo mismo el testigo, haciendo la selección de los diferentes datos y que hiciese el film respetando lo más posible, no la construcción, es decir, el desarrollo de la historia, sino la ética de la historia y de los personajes. Se trata de un detalle importante. Así que yo hago la construcción del relato en relación a esa ética.”³⁷⁸. En este caso, y en cierta lógica con la explicación del cineasta, los personajes resultan más distantes. Solo dos excepciones se producen a este principio, el plano fugaz de las fotografías familiares de uno de los tupamaros, y sobre todo la plasmación de los recuerdos de la mujer de Montand (Evangeline Peterson) en el prólogo. Partiendo de la perspectiva de la viuda durante el funeral, al modo de Z y *La Confesión*, unos pequeños *flashbacks* recomponen el pasado familiar, y los prolegómenos del viaje a Latinoamérica. [Ver **Figura 3**].

Un modelo planteado exclusivamente en el prólogo, marcando la presencia autoral del director, y que introduce la visión distanciada y simplista de la mujer sobre América Latina: una región exótica y agresiva, donde conviene beber agua embotellada y comprar en las tiendas militares, según explica una funcionaria en una charla, o en la

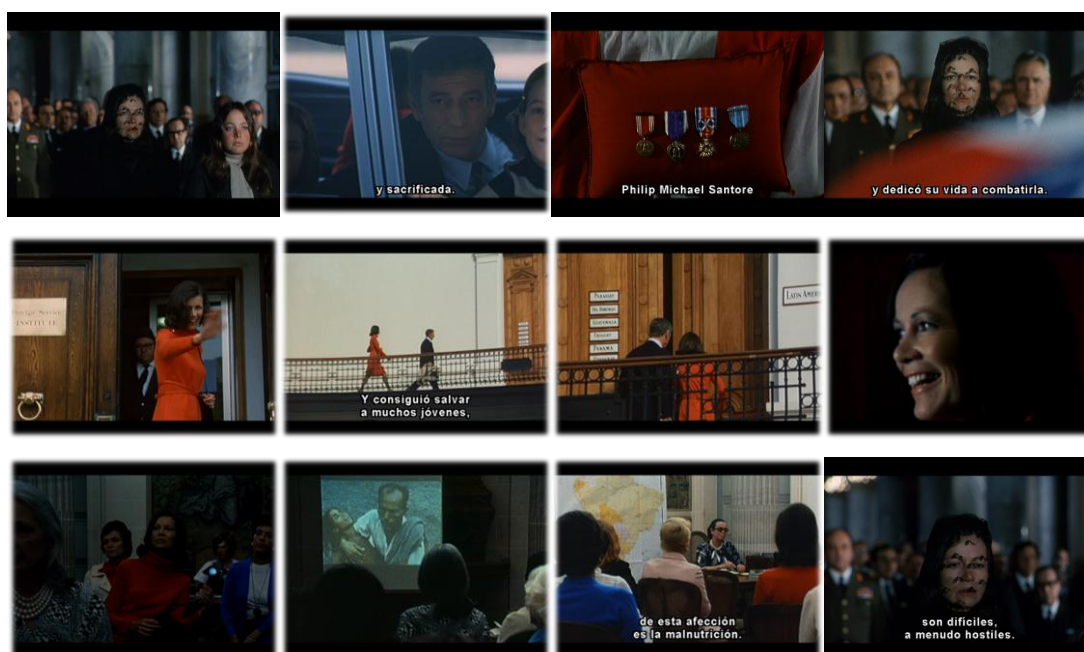
³⁷⁶ BISKIND, P. “State of Siege”, *Film Quarterly*, enero 1973, vol. XXVII, nº 5, p. 51.

³⁷⁷ Franco Solinas a Michèle Ray, en COSTA-GAVRAS, C., y SOLINAS, F. (1975), *op. cit.*, p. 132.

³⁷⁸ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

que los niños van al colegio en un servicio de autobús americano; un detalle además de distinción social. La inclusión de este pequeño bloque, además de ese sello formal, implica una crítica de partida a la visión media que se tiene del exterior y de las relaciones internacionales desde Estados Unidos. Al mismo tiempo, como en films anteriores, el procedimiento y la presencia de Montand –cuya aparición inicial en el film es como cadáver– contribuyen a aportar un carácter mítico al personaje, si bien en este caso, por las imágenes de idílica felicidad familiar dado el contexto político, se trata de una visión ácida de ese mito; se trata de su desmantelamiento.

FIGURA:³⁷⁹



Si en *Z*, la construcción de la historia conduce al establecimiento de un héroe político, que pese a sus fallas deviene en símbolo del país; en *Estado de sitio* se realiza el proceso inverso: la desconstrucción del héroe americano –político y familiar– en base a la realidad de su comportamiento individual como funcionario de una organización de “ayuda” al desarrollo. Un planteamiento que incide además, como apunta Biskind, en la contradicción paradójica y terrible que existe ente el subterfugio oficial y sus actividades reales sobre el terreno, “la hipocresía que rodea al ejercicio de esas políticas [americanas]: el objetivo de la filantropía humanitaria promovido por

³⁷⁹ Se han añadido unos bordes blancos –en todas las imágenes del capítulo que lo requieren– a los fotogramas que representan los *flashbacks* para poder comprender mejor la sucesión.

organizaciones americanas “internacionales”, o así llamadas, como AID, FMI, Banco Mundial, y otras”³⁸⁰.

El resto de los personajes del tándem Costa-Solinas son exclusivamente sujetos políticos no aderezados por recuerdos íntimos. Los *flashbacks* son informativos –con la excepción simbólicamente reiterada hasta en cuatro ocasiones del protagonista pasivo, Santore, descendiendo la escalerilla del avión al llegar a los diferentes países, punteada siempre por las mismas notas musicales de Theodorakis–.

Partiendo de estas premisas, el proceso, a través del gran *flashback* principal, arranca con la narración lineal y paralela del secuestro por parte de la guerrilla urbana “Tupamaros” de dos individuos extranjeros: un cónsul brasileño, Fernando Campos (Rafael Benavente), y el citado ejecutivo americano de la AID, Philip Santore (Montand). Un tercer rehén, agregado de la embajada americana, es liberado por problemas logísticos. [Ver **Figura 4**].

FIGURA 4:



El secuestro está narrado siguiendo dos pautas bastante flemáticas. Por un lado, la repetición de los mismos acontecimientos: unos ojos en plano detalle que vigilan a las víctimas en su hogar, el robo en serie de coches por parte de la guerrilla, y las diferentes capturas. La segunda pauta es el distanciamiento de la acción –con el empleo insistente de grandes planos generales de los coches [Ver **Figura 5**] y los movimientos de los personajes– combinado con una focalización inicial de la perspectiva de los Tupamaros. Muchos de ellos rodados con la cámara escondida, y con teleobjetivos, según narra el director de fotografía Pierre-William Glenn³⁸¹, para crear una mayor naturalidad tanto en la perspectiva, como la reacción de figurantes inconscientes, tan pronto sorprendidos,

³⁸⁰ BISKIND, P. (1973), *op. cit.*, p. 51.

³⁸¹ Pierre-William Glenn a Dominique Biton, en BITON, D., “État de siège: Entretien avec le chef-opérateur”, en PRÉDAL, R. (Ed.) (1985), *op. cit.*, p. 96.

como significativamente indiferentes a lo que estaban viendo. Un enfoque que se consigue visualmente a través de esos planos; y desde el punto de vista del discurso, a partir de un cierto tono festivo y militante, apuntalado por las situaciones y por la música; “(...) *de un modo rocambolesco, que inflama la fantasía popular e incrementa su aura heroica*”³⁸². Costa-Gavras revela así la primera faceta de su perspectiva sobre el MLN-Tupamaros; la de la fascinación o inquieta curiosidad por el movimiento: “(...) *los tupamaros han abierto una vía que ha dado resultado en el terreno político-militar de la lucha armada. Han ejercido también una influencia decisiva para la unión de las distintas fuerzas de izquierda que, por primera vez en la historia de Uruguay, se enfrentan unidas a los dos partidos tradicionales. Se ha producido de hecho un cambio profundo de conciencia política en el pueblo*”³⁸³.

FIGURA 5:



Las repeticiones se miden de manera que el montaje es de una rapidez asombrosa, consiguiéndose un ritmo dinámico y musical *in crescendo*. En cuanto al segundo aspecto, el tono determina, nuevamente, la inclusión de una ironía nada velada, cuando no una abierta apelación al humor en el caso del funcionario brasileño transportado como un bulto al ser enrollado en una alfombra, o del tercer rehén que una vez liberado, brinca en medio de la calle como en una carrera de sacos.

FIGURA 6:



Incluso el modo de operar con el secuestrado Santore (Montand), desorientándole en el zulo al dar vueltas sobre el mismo punto con él tumbado en una

³⁸² Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G., TASSONE, A., *op. cit.*, p. 32.

³⁸³ Costa-Gavras a Michèle Ray, en COSTA-GAVRAS, C., y SOLINAS, F. (1974), *op. cit.*, p. 131.

camilla, cegado y herido por error, resulta curiosamente lúdico y se contrapone sarcásticamente –pues vuelve a ser un prisionero con los ojos vendados como London en *La confesión*– a la dureza de ese mismo proceso (la llegada a la prisión) en el film previo. [Ver **Figura 6**].

De la misma manera, como en la llegada de los militares al tribunal al final de *Z*, cada pequeña secuencia en que se repite el mismo hecho –el robo de un coche a un ciudadano en este caso– contiene matices de diferencia que dan lugar a pequeños *gags* nada gratuitos, por su contenido temático, que sirven para aligerar el avance de la acción. Así, el taxista al que le roban el coche se queja de que no es la primera vez que sufre un atraco tupamaro, a lo que una de las bellas guerrilleras responde con ironía que no es un robo sino una “*expropiación*”³⁸⁴; la propietaria rica y elegante de otro vehículo es abandonada en un vertedero donde juegan los niños [Ver **Figura 6**], provocando una hilarante comparación crítica sobre las grandes desigualdades sociales del país (que vuelve a arrojar una mirada lateral, poética y crítica, sobre la infancia); y finalmente, el obrero que conduce una furgoneta, se muestra como simpatizante de la guerrilla dispuesto a colaborar, aunque no esté de acuerdo con sus métodos violentos. Una posición que, por cierto, refleja la visión del autor con respecto al conflicto. La simpatía por los tupamaros resulta evidente desde el inicio, prácticamente por las mismas pautas de puesta en escena comentadas. La adquisición de una perspectiva ligera y festiva, la presentación jovial, popular y comprometida de los tupamaros (jóvenes, guapos, dinámicos, sinuosos como gatos), motiva que el espectador sienta inconscientemente la identificación –no con su punto de vista narrativo– sino con su causa. La prueba es que, como con determinados villanos *hitchcockianos* –aprovechando para mencionar que el intérprete, O.E. Hasse, del criminal de *Yo confieso* (*I Confess*, 1953), encarna al periodista de este film de Gavras–, el público prefiere que los guerrilleros no sean capturados.

No es que el espectador desee exactamente que los secuestros se lleven a cabo –aunque su plasmación sea divertida y no trágica–, pero sí que se genera la expectativa en el público de que los numerosos coches de policía que rodean la acción no les descubran. La referencia puntual al cine de Hitchcock abre de nuevo, además, el debate sobre la herencia del *thriller*. Si en *La confesión*, quedaba prácticamente eliminada salvo por algún apunte de atmósfera, en *Estado de sitio*, sus coordenadas vuelven a estar

³⁸⁴ COSTA-GAVRAS (1972), *op. cit.*

presentes como referencia de ritmo y tono, de lo cual esta secuencia es un ejemplo modélico.

La segunda parte. Investigación periodística y policial, y desarrollo del secuestro:

La reacción del gobierno y de la policía, dirigida por López (Salvatori) –las autoridades locales se muestran deseosas de cumplir con sus aliados yanquis ante los que están avergonzados por los secuestros– resulta agresiva y un tanto desesperada. Estos hechos son observados por un periodista progresista y democrático algo cínico, Carlos Ducas (O.E. Hasse), sosías del periodista real Carlos Quijano³⁸⁵.

La figura del periodista no ejerce exactamente de punto de vista identificativo con el público, pero sirve de espoleta informativa para acercarse a la trama y a los organismos del poder. “*La prensa interpreta la acción, evidenciando las contradicciones y consecuencias*”³⁸⁶. De este modo, después del plano que se inicia desde el balcón del ministerio del interior –desde la perspectiva de la autoridad– a través de la rueda de prensa y de las declaraciones de las autoridades, se amplía el conocimiento sobre la situación política del país. El gobierno considera a los tupamaros criminales comunes; su apelativo está prohibido –como se le recuerda a un periodista extranjero. “*Aquí les llamamos los innombrables*”, le comenta un colega– y el estado de excepción lleva declarado dos años, pese a que la Constitución del país establece un límite de dos meses. La entrevista del periodista Ducas (Hasse) con un representante de la AID, le conduce a interesarse por la figura de Santore (Montand). ¿Por qué los “innombrables” tupamaros han secuestrado a un civil norteamericano, a un particular que ni siquiera es funcionario gubernamental?

El periodista de *Estado de sitio* difiere notablemente del que encarnaba Jacques Perrin en *Z*. Aquel era un profesional un tanto arribista que terminaba encontrando la verdad desde una insistencia desprovista de objetivos políticos. El personaje de Carlos Ducas (O.E. Hasse) no es un reportero de investigación aventurero, sino un hombre ya maduro y sosegado. Su actitud es mucho más política, y su conocimiento de los

³⁸⁵ Periodista, escritor y también político de izquierda, fundador del semanario *Marcha*, del que fue director, interesado siempre en el análisis de las relaciones de Estados Unidos con los países de América del Sur. Su publicación fue clausurada durante la dictadura.

³⁸⁶ KALISHMAN, H., “*State of Siege. Persuading the Already Persuaded*”, *Cineaste*, 1974, vol. VI, n° 2, p. 37.

entresijos, con anterioridad a la investigación, es ya notable. De ahí que conduzca sus sospechas sobre el rol real de Santore con una capciosa combinación de sarcasmo e indignación. El descubrimiento de las relaciones de Santore con la policía, y de sus estancias previas en Brasil o Santo Domingo, conduce al primero de los *flashbacks* en que se ve a Montand descendiendo de un avión en Río.

La posición narrativa integrada por los autores a través del periodista es subjetiva, con respecto al seguimiento de las dos tramas paralelas constituidas por la acción de la policía y la de los secuestradores. En estos dos casos, como en *Z*, pero incluso con más intensidad, los elementos de *thriller* envuelven el discurso político. Los tópicos del género se suceden: la policía reparte las fotos de las víctimas recogidas por diversos policías que salen a patrullar, todo en un ensamblaje breve y elíptico; los tupamaros disfrazan con una peluca y un bigote postizo a Santore (Montand) para poder llevarle a un hospital debido a su herida de bala, secuencia en la que –de nuevo– el control policial de la ambulancia en que le transportan, aporta un engranaje típico de “suspense *hitchcockiano*” en el que el público vuelve a identificarse con los secuestradores. Un ensamblaje del suspense confirmado de modo crítico por Biskind: “Estado de sitio *tiende en sus mejores, pero en sus menos políticamente interesados momentos, hacia el puro melodrama de policías y ladrones. La mecánica de respuestas entre dos grupos rivales. El hecho de que un grupo resulte ser la fuerza policial latinoamericana entrenada por los estadounidenses, y la otra una dedicada banda de revolucionarios, hace el film político solo de un modo superficial*”³⁸⁷.

El discurso político de los tupamaros –mostrado a través de sus interrogatorios– plantea una antítesis de fondo con aquellos a los que era sometido Montand-London en *La confesión*. El objetivo es el mismo, pero la focalización es opuesta. Se trata de que Santore confiese sus crímenes –su colaboración con la policía torturadora latinoamericana– que en este caso son reales, a través de un método dialéctico de preguntas y respuestas. Esos métodos también son mucho más “humanitarios”: se le permite una cierta comodidad y las conversaciones resultan amables. Santore, frente a la víctima London, es un tipo cínico y seguro de si mismo, que por su propia experiencia conoce los diferentes métodos de presión de la guerrilla. Su actitud es displicente y bastante arrogante. “*Son jóvenes e inexpertos*” le dice al médico que le cura su herida en el zulo, y cuando le preguntan que si desea beber algo, pregunta entre sonrisas si puede

³⁸⁷ BISKIND, P. (1973), *op. cit.*, p. 53.

tomar un whisky. Es el prototipo de descreído ejecutivo americano con aires de superioridad, seguro en base a las evidencias, de que más temprano que tarde va a ser liberado. Un rehén opuesto al miedoso cónsul brasileño, que intenta convencer a sus captores de su cristianismo social y de su apolitismo. “*Pero usted, pertenece en Brasil a la organización Familia Orden Tradición*”, le dice uno de los guerrilleros. “*Eso es en mi país, no aquí*”, contesta el diplomático. “*Quien es fascista en un sitio...*”, responde el guerrillero. “*Yo aquí solo defiando los intereses de mi país*”, replica Campos, “*Bueno, entonces no hay contradicción*”³⁸⁸, concluye el tupamaro. Un diálogo político trufado, una vez más, de ironía crítica.

Los *flashbacks* intercalados durante estas escenas (*flashbacks* dentro del *flashback* general) –bien sea el de la tortura con *electroshocks*, o la sucesivas llegadas de Montand al aeropuerto– no parten expresamente de los recuerdos de los personajes. Son pequeños bloques informativos, con la apariencia de un *collage* estético ordenado, que ilustran la información que el espectador va recibiendo.

El primero de ellos, la llegada de Santore a Río de Janeiro, es de hecho compartido entre las respuestas dadas por López (Salvatori) al periodista (Hasse) y la narración del propio Santore (Montand) en dos escenarios y tiempos diferentes. [Ver **Figura 7**]

FIGURA 7:



A través del segundo *flashback*, se narra la existencia de seminarios de tortura y represión impartidos por la CIA y dirigidos a formar los cuerpos y fuerzas de países extranjeros. Un hecho probado por los autores que incluyen la documentación del programa del cursillo, cedida por un policía arrepentido a Gavras, como anexo al guión

³⁸⁸ COSTA-GAVRAS (1972), *op. cit.*

editado de la película³⁸⁹. Los diferentes *flashbacks* que salpican la narración de Santore se basan en las distintas etapas teóricas y prácticas de ese peculiar programa de adiestramiento. Algunas de estas escenas muestran con crudeza la manera de aplicar descargas eléctricas a presos desnudos en los testículos o los ojos. Unas imágenes de gran fuerza y brutalidad efectista, construidas con brevísimos planos explícitos, a modo de destellos, intercalados con los del grotesco público militar, que se cierran con la imagen de la bandera brasileña, con el lema “Orden y Progreso”. Una nueva contradicción crítica constituida por la simple unión dialéctica de fotogramas. La relación de Santore con los responsables de la policía brasileña se establece mediante un recurso tipo de los de los films de espionaje. Como el juez instructor encarnado por Trintignant en Z, el tupamaro muestra una fotografía de los militares –que Santore dice desconocer– para a continuación incluir la pieza que faltaba: el retrato del propio Santore en la misma recepción. Una idea que además actúa como metáfora del puzzle político construido por los autores.

Este puzzle mantiene el estilo de crónica desarrollando progresiva y paralelamente los acontecimientos (el secuestro, la actividad policial y la actividad política), a partir de una división expresa que muestra el paso de los días, desde la semana anterior al secuestro.

Las diferentes subtramas, se entrelazan a través del personaje del periodista (en el caso de la policial y la política), o de los *flashbacks* explicativos, (entre la del secuestro y las demás). La descripción de la actividad de la caótica cámara de diputados, en la que la izquierda parece constreñida, sirve para que como resultado de la intervención de un diputado de la izquierda, Fabbri (André Falcon)³⁹⁰, la actividad de Santore (Montand) en Uruguay quede reconstruida. Como apunta Kalishman, la prensa y el parlamento, aun con su debilidad, son los dos vestigios de la democracia que quedan, integrados entre el gobierno oligárquico y las fuerzas policiales a un lado, y la guerrilla al otro³⁹¹.

La información que se va revelando por parte del senador, muestra que Santore no es sino el sucesor de otro “especialista” de la AID llegado con anterioridad.

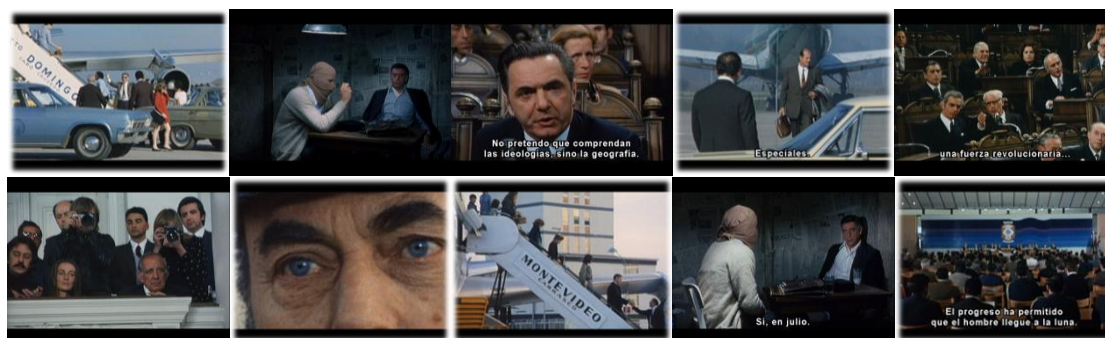
³⁸⁹ COSTA-GAVRAS, C., y SOLINAS, F. (1974), *op. cit.*, pp. 147-165.

³⁹⁰ Referente de ficción del senador Enrique Erro, del Frente Amplio. Ex-ministro de Industria y Trabajo, dimisionario tras su oposición a las políticas impuestas por el FMI en 1960. En el año 73 fue acusado por la justicia militar de colaboración con los Tupamaros. Su aforamiento impidió el proceso. Poco tiempo, después las cámaras fueron disueltas produciéndose el golpe de estado. Erro se refugió en Argentina, dónde fue arrestado en 1976. Tras su liberación se exilió en París hasta su muerte.

³⁹¹ KALISHMAN, H. (1974), *op. cit.*, p. 37.

Precisamente este *flashback* sirve como conexión con los interrogatorios en el zulo, retomando la línea de actividad del personaje de Montand, cuyos servicios fueron requeridos también en Santo Domingo en 1965, coincidiendo con el conflicto entre constitucionalistas y militares, que dio paso a un régimen dictatorial. [Ver **Figura**].

FIGURA 8:



El relato de Santo Domingo da paso al de la conferencia en Washington, en que Santore, como profesor, adoctrina a los enviados de distintos países, democracias y dictaduras, del “mundo libre”. Un cursillo, documentado en la realidad, y que retrotrae poderosamente a Z en su planteamiento: los militares grotescos de diferentes países con situaciones complejas; el adoctrinamiento ideológico reaccionario: “*los gobiernos cambian, la policía no*”³⁹², dice Santore (Montand) ante las risas de su público; la actitud burlona del capitán López (Renato Salvatori), cuando es examinado; y los breves insertos de los insignes representantes de un fascismo de opereta (cuyo aspecto físico se reproduce habitualmente en la realidad). Unos breves insertos muestran a los representantes de múltiples países latinoamericanos (Argentina, Brasil, Guatemala, Uruguay, Santo Domingo), pero también fugazmente a los de Grecia, en una autorreferencia crítica del autor a su país de origen y a su situación política.

La misma tónica de crítica burlesca se reproduce en el siguiente *flashback*, en que se muestra como los policías uruguayos, encabezados por el capitán López (Salvatori), juegan entre ellos con el aparato de descargas previsto para la tortura, y enviado por valija diplomática desde Brasil. Un *flashback* que prosigue con la intervención de una diputada de la izquierda (Yvette Etiévant)³⁹³, que lee en el

³⁹² COSTA-GAVRAS (1972), *op. cit.*

³⁹³ Sosías de la senadora real Alba Roballo “La Negra”, poetisa uruguaya, elegida por el Frente Colorado de Unidad, ministra de Cultura durante un periodo previo del gobierno de Pacheco (la primera mujer que

parlamento las terribles conclusiones de una comisión sobre la tortura. Una combinación de lo “cómico” y lo serio, con un trasfondo siempre realista y de denuncia, que vuelve sobre el formato ya ensayado en *Z* y *La confesión* [Ver **Figura 9**].

FIGURA 9:



La justificación del punto de vista de los saltos en el tiempo viene dada por personajes puntuales, como en el caso del obrero que observa la llegada de Santore (Montand) a Montevideo. La conexión de la información parte, así mismo, de personajes que tienen conocimiento de los hechos –el diputado Fabbri– o que los han vivido –de nuevo Santore–. Sin embargo, la sensación narrativa es la de un relato omnisciente, en el que los verdaderos periodistas de investigación son los autores.

Costa-Gavras y Franco Solinas crean un reportaje lleno de conexiones políticas, que contienen siempre un referente real. El descubrimiento del engranaje a denunciar parte en los films previos de otros personajes reales: el caso Lambrakis filtrado por Vassilikos y la experiencia de London puesta por escrito. En *Estado de sitio*, “los protagonistas” de la investigación son los autores, de ahí que salvo ocasionalmente, el punto de vista sea el suyo.

La trama de “alta política” se ve anudada por el recorrido que efectúa el periodista (O.E. Hasse). Se comprueba así como la policía efectúa una auténtica represión, con especial énfasis en el ámbito universitario, uno de los núcleos principales de oposición. Los apuntes del periodista (Hasse) y los del rector de la Universidad (Maurice Jacquemont) con quien se reúne, aclaran la situación del gobierno que, debilitado por la acción revolucionaria de los tupamaros, dictamina una serie de medidas, de nulo encaje democrático, cerrando periódicos y obligando a los obreros en

ocupó ese cargo en América Latina). Un puesto del que dimitió por sus profundas diferencias con el gobierno.

huelga a volver al trabajo. La posibilidad de amnistiar a los presos políticos, como exige la guerrilla para liberar a los rehenes, puede provocar la caída del gobierno, atrapado entre los intereses de la derecha parlamentaria, y la falta de apoyo de la izquierda minoritaria.

La secuencia de la represión en la universidad, que como explica el rector “*defiende su autonomía*”³⁹⁴, se convierte en una metáfora genérica de la lucha por la libertad con un intenso halo poético. Un símbolo que se encuentra más difusamente en los films previos –el fotograma del niño corriendo en *La confesión*, o los estudiantes que pintan la zeta en Z–, pero que se retomará de modo evidente en la escena del caballo blanco de *Desaparecido* (1982).

FIGURA 10:



Los militares intentan –sin conseguirlo, pues la escena se corta sin conclusión– destruir los altavoces en los que suena la canción cantada por Carlos Puebla “Hasta siempre, Comandante”, dedicada al Che Guevara. Cada vez que los soldados destruyen un altavoz, la música se reproduce en otro, y así sucesivamente. [Ver **Figura 10**].

La escena tiene gran fuerza: las carreras impotentes de los militares irracionales, el absurdo de la destrucción de los altavoces –símbolo por otro lado de la libertad de expresión y difusión como en Z–, su ferocidad al pisotearlos, etc. El hecho de ver moverse en un sentido y en otro a la policía, contra un enemigo invisible, aporta al mismo tiempo un aspecto de ironía, además de reflejar su imposibilidad, por el momento, de atrapar a los tupamaros. “*La situación tiene humor. La infructuosa persecución deviene en absurda ineptitud (...) Solo que con la obviedad de la baja comedia. Utilizando casi exclusivamente planos demasiado largos y generales (...), conduce del ridículo al absurdo, es casi como si se estuviese viendo a los policías de la*

³⁹⁴ COSTA-GAVRAS (1972), *op. cit.*

Keyston”³⁹⁵. Una observación crítica, que sin embargo, pone de relieve dos elementos fundamentales de la escena y de la obra de Gavras: sus descripciones expresionistas, ligadas al surrealismo, para describir situaciones realistas, y su gran amor por el *slapstick* –una huella que no debe verse como un elemento calificativo o descalificativo– sino como una simple aproximación poética a realidades demasiado terribles. Esa referencia a los policías de la Keyston [productora de cine cómico mudo], o al humorismo del Chaplin primitivo, se puede encontrar explícitamente en *Sección especial* o en *Edén al oeste* (*Eden à l'Ouest*, 2009).

Más allá de la connotación cómica, el sentido final muestra esa impotencia a la hora de reprimir una voluntad popular y libertaria, una metáfora de la “eternidad” del juego entre reacción y rebeldía que quedará plasmado en la conclusión del film. La dicotomía de fuerzas entre el autoritarismo abusivo y la debilidad del pueblo –una nueva relación dialéctica– se completa con los planos elevados y aéreos –de gran espectacularidad– que muestran a las fuerzas del orden a caballo asediando un barrio de chabolas en busca de los guerrilleros.

Estas escenas reflejan el enjuiciamiento directo del autor, que se combina constantemente con el estilo de crónica. La escena de la universidad por si sola, plantea lírica y casi épicamente –la elección del himno revolucionario aporta ese aire– la tesis ideológica del film de un modo militante, desde la ficción, y también emocional. Dice Gavras contemporáneamente: “*Hace falta ver la película en su contexto histórico. Eso era también una idea de ese momento. Pero es verdad que el Che Guevara siempre está presente por todas partes, aunque sea en los dibujos de las camisetas.* [Se ríe]”³⁹⁶.

La trama del secuestro, que prosigue en continuidad, continúa integrando, de forma casi documental en su planteamiento, el modo de proceder de los Tupamaros –un proceder equiparable al de grupos terroristas occidentales, y al de otras guerrillas revolucionarias– retomando el exitoso modelo de *La batalla de Argel* (1966). Su narración (la manera de entrar a los zulos encapuchados, sus métodos de seguridad y protección, la forma en que se planteaban los secuestros), se adereza con los puntos de tensión generados por su constante estado de alerta. Una idea que puede verse en este punto, en la secuencia en que la policía registra infructuosamente la estancia en que se encuentra el escondite, sin hallarlo.

³⁹⁵ KALISHMAN, H. (1974), *op. cit.*, p. 38.

³⁹⁶ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

A medida, que las pruebas documentales aportadas por los Tupamaros van reflejando la realidad sobre las funciones de Santore (Montand), el rictus del personaje va perdiendo firmeza. El enésimo *flashback* ilustrativo –representación fotográfica de los informes fotocopiados que airean los revolucionarios, mimesis de los documentos recopilados por Gavras y Solinas– puntea, mediante las explosiones de bombas caseras, a modo de repiqueteos rítmicos, la participación de diversos miembros de la policía uruguaya en un curso de artificieros en Texas; un detalle que permite incluir los criticados intentos de espectacularidad comercial del cineasta, por medio de las efectistas explosiones en medio del desierto. Las explosiones son progresivamente más grandes –de un frigorífico, de un coche, etc.–, en una escalada *in crescendo*, que termina con las voladuras de los maniqués de una manifestación. Un apunte muy evidente de la voluntad expositiva a la hora de calificar la acción policial, particularmente al superponer, en la conclusión de la escena, las imágenes de espacios reales de Montevideo (librerías, centros sindicales) sufriendo explosiones. [Figura 11].

FIGURA 11:



Todo el conjunto de conversaciones, preguntas, respuestas, material fotográfico, etc. adquiere la forma de un proceso judicial, con acusado y pruebas de cargo, en que los guerrilleros ejercen de juez, parte y jurado. Una especie de “*dossier sobre Santore*”, como apunta Kalishman³⁹⁷, formado por las piezas separadas mostradas a través de *flashbacks*. Esto supone una nueva incursión, por tanto, en el ámbito judicial por parte de Costa-Gavras, en este caso con un carácter *sui generis*, aunque con una desarrollo mucho más ético y veraz, pese a la “pobreza de medios”, que los juicios-farsa de *La confesión* y *Sección especial*.

³⁹⁷ KALISHMAN, H. (1974), *op. cit.*, p. 37.

Génesis y actividades del “Escuadrón de la muerte”.

El paso siguiente en las disquisiciones del “tribunal tupamaro” se centra en aclarar las relaciones de Santore (Montand) con los grupos paramilitares. Su papel clave en la gestación del “escuadrón de la muerte” a partir de su contacto con Enrique Machi (Alejandro Sieveking), el promotor de uno de esos grupos fascistas, con un ex-policía, Bardés (Gérard Manneveau), y con el propio capitán López (Salvatori). [Figura 11].

FIGURA 11:



Santore —en el fotograma central de la primera línea— se convierte en el nexo de unión y entrenador de los grupos paramilitares que, en connivencia con la policía, torturan o asesinan a sangre fría a diferentes sospechosos.

A través de diversas imágenes que interrumpen el interrogatorio, en el que la frontalidad de Montand recrea casi la declaración a cámara, se va conociendo paralelamente el nacimiento del grupo y sus actividades, en una nueva exposición entrelazada de crónica y denuncia. Como en *Z*, el engranaje “parademocrático” del sistema se sirve de una jerarquía policial fascista en connivencia con grupos organizados de provocadores y matones.

Las imágenes que muestran el asesinato en la playa de un joven, presumiblemente revolucionario, traen de inmediato a colación la iconografía distanciada del cine de gánsters, a través de la frialdad de la ejecución, su anonimato y su desaparición. Una relación que tiene un referente real en los métodos empleados posteriormente los paramilitares argentinos (o por los estalinistas de *La confesión*), y

que en su plasmación cinematográfica: plano general frontal, simétrico y distanciado, atmósfera azulada, se emparenta con *El padrino* de Coppola –del mismo año 72– o con la posterior síntesis de mafia y política, *Lucky Luciano* (*id.*, Francesco Rosi, 1973). Una huella de determinada iconografía norteamericana (cinematográfica e histórica) que se convierte en un rastro más de la influencia estadounidense en los miméticos modos de operar de estas facciones en los diversos países de América Latina.

La sucesión se completa con fugaces reproducciones de diversos atentados ocurridos en la realidad –contra un joven estudiante, contra un matrimonio de guerrilleros, contra los integrantes de una célula del Partido Comunista–, liquidados sin proceso previo, por asesinos o soldados, y que siguen esa cadencia y estética del *thriller*, acumulando por su propia velocidad y representación, el “escalofrío” propio del género con la indignante significación política³⁹⁸. La ilustración documental que suponen estos episodios en *flashback*, queda simbolizada por la transición entre la fotografía, con un círculo rojo sobre una de las víctimas, y el plano que la reproduce en movimiento. Esta sucesión termina con la “vista” sobre el caso de Santore. Éste, puesto contra las cuerdas, deja a un lado su cinismo para sincerarse en su anticomunismo, en un reflejo del desenmascaramiento producido por el proceso (y por la narración).

Tercera parte. Arrestos y ejecución.

La culminación de las tres líneas abiertas (la gubernamental y periodística, la policial y la del secuestro) se cierran progresivamente. La primera sigue la misma pauta que se efectuaba en el colofón de Z. El periodista Ducas relata en *off* –como si leyese en voz alta la crónica que está escribiendo– la presumible dimisión del Presidente de la República (Nemesio Antúnez) al que puede verse en la grabación de una declaración suya para televisión. Esto acontece después de que los tupamaros efectúen un nuevo secuestro, narrado con las mismas claves que los del inicio, en la persona de Mr. Snow, agregado americano al ministerio de Agricultura³⁹⁹. Un secuestrado al que terminarán liberando cuando comprueben que es realmente un agrónomo, y no un especialista

³⁹⁸ Concretamente de los asesinatos del estudiante Manuel Ramos Filippini, y de siete militantes del Partido Comunista Uruguayo, tiroteados frente a su sede el 17 de abril de 1972.

³⁹⁹ Sosías de Claude Fly, funcionario americano secuestrado por los tupamaros junto a Mitrión.

como Santore. Un apunte de matiz sobre la actividad precisa de la guerrilla, que aclara su lógica de actuación, aportándole un sentido de “justicia”.

La reunión del consejo de ministros, entre otras personalidades del país (la gran oligarquía) constituye un desfile lúdico. Como en Z, el mismo plano –en este caso la subida de las escaleras del palacio del gobierno– se repite constantemente, mientras diversos ministros van llegando. [Ver **Figura 12**].

FIGURA 12:



La ironía no solo emerge de la repetición sostenida de las diferentes escenas, y del aspecto visual cómico y las connotaciones de los asistentes (el nuncio vaticano, tres hermanos casi gemelos, gordos y con bigote, descritos como diputado y banquero, ministro y banquero y ex-ministro y banquero), sino de la narración del periodista, que relaciona con constantes juegos de palabras, la relación entre poder económico, influencia americana y cargo. La “función” concluye en la rotativa del diario, en dónde Ducas se dispone a publicar la fotografía en primera plana del presidente vestido de boxeador. “*Fue un boxeador mediocre, después un periodista mediocre, un parlamentario mediocre, ¿quién se iba a imaginar que sería un presidente mediocre?*”⁴⁰⁰, sentencia Ducas.

Las pesquisas policiales finalizan con el arresto de la cúpula tupamara, en un desglose tomado claramente del *thriller* clásico, rodado con enorme eficacia. El chivatazo de una vecina, y la vigilancia de la policía conduce a la detención progresiva de diferentes miembros de la guerrilla, entre ellos el líder Hugo (Jacques Weber), que había interrogado personalmente a Santore (Montand). [Ver **Figura 13**].

⁴⁰⁰ COSTA-GAVRAS (1972), *op. cit.*

FIGURA 13:



La sucesión de acontecimientos tiene un *raccord* que plantea únicamente lo sustancial, siempre mediante un juego de miradas (puntos de vista) y detalles (ganchos narrativos) que encadenan la causalidad de los arrestos, los intentos de fuga y los logros de fuga. Una multiplicación de detalles clave –evidentes, efectistas y efectivos–; como el hecho de que uno de los espías de la policía, disfrazado de vendedor ambulante, lleve un reloj caro, lo que pone sobre aviso a un tupamaro, finalmente malogrado tras ser disparado mientras corre. Una plasmación en “presente” narrativo⁴⁰¹ de los métodos aprendidos por la policía uruguaya vistos en los *flashbacks*.

El enfoque previo motiva que el espectador, que conoce ya que la policía espera a Hugo en la casa, sienta esa tentación tan *hitchcockiana* de avisarle –de que pueda escapar–; una prueba de que el derrotero tomado por los acontecimientos, y pese a los métodos, bascula las simpatías del film del lado tupamaro, y de su líder, Hugo (Jacques Weber), pese a que sea un secuestrador.

Finalmente, el desenlace del secuestro viene determinado por el cambio de liderazgo que se provoca en el seno de la cúpula guerrillera tras las detenciones. “Este” (Jean-Luc Bideau), guerrillero larguirucho y con aspecto occidental frente a sus compañeros –una apariencia no casual para reflejar que muchos de los guerrilleros, frente a su imagen tópica, eran “*burgueses, obreros, profesores e intelectuales*”⁴⁰² –, percatado de lo que ocurre, consigue zafarse del arresto y llegar hasta el zulo. El rumbo tomado por los acontecimientos –los arrestos han evitado *in extremis* la dimisión del gobierno– provoca que los tupamaros emitan un comunicado que expresa su decisión de ejecutar a Santore (Montand). El primer indicio es que Este (Bideau) se muestra ante él sin la capucha, lo que provoca la alteración del experimentado Santore. Este (Bideau) le dice “*Quizá sea ejecutado mañana. No pensábamos hacerlo. No porque no merezca morir, sino porque preferíamos otra solución*”⁴⁰³. Pese al escalofrío que le recorre inicialmente, Santore-Montand, mantiene la calma y se presta a discutirlo, aplicando un

⁴⁰¹ Realmente se trata también de un gran *flashback* como ya se ha referido.

⁴⁰² Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G., TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 33.

⁴⁰³ COSTA-GAVRAS (1972), *op. cit.*

razonamiento frío y poniéndose en lugar de las autoridades uruguayas y norteamericanas.

La caracterización de Montand permite que esa actitud no sea cínica, sino equilibrada entre la humanidad del personaje en una situación límite, y su capacidad aprehendida de razonamiento para la extorsión. Tras conocer todos los detalles de la situación, que Este (Bideau), se presta a relatarle, Santore comprende que no tiene salvación: *“Ustedes no tienen elección. Si me matan, será un gesto de crueldad e impotencia. Si no me matan, será una muestra de debilidad, y por lo tanto de impotencia”*⁴⁰⁴. [Ver **Figura 14**].

FIGURA 14:



La escena plantea un discurso complejo sobre el problema del intercambio. La austeridad de los tonos (la camisa blanca de Montand, frente al tono oscuro de la carpa en que está encerrado) focaliza la atención sobre su figura. El punto de vista está cambiando. Santore (Montand) está transitando desde una semblanza de verdugo a una de víctima, de nuevo gracias a la impronta del intérprete elegido.

Montand volverá a ser un “mártir”, si bien un mártir muy diferente del que representaba Lambrakis. Un mártir utilizado como una pieza estratégica en el refuerzo de las operaciones mantenidas sobre la región. Dice Semprún, hablando imaginariamente a su amigo Montand: *“Te decía, Yves, que prefiero que Santore muera en Estado de sitio. Prefiero que sigas estando del lado de las víctimas como siempre. Aún en el caso de que Santore sea una víctima mala. Más vale ser una víctima mala que un buen verdugo”*⁴⁰⁵. El gobierno estadounidense considera a Santore como, él mismo afirma, *“más útil muerto que vivo”*⁴⁰⁶. La elección del vestuario, esa camisa blanca tan luminosa frente al grisáceo traje anterior, no es ajena al cometido simbólico de la secuencia. Los autores, y con ellos el espectador, comienzan a compadecerse —en un

⁴⁰⁴ COSTA-GAVRAS (1972), *op. cit.*

⁴⁰⁵ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, p. 194.

⁴⁰⁶ COSTA-GAVRAS (1972), *op. cit.*

sentido político y humanista— del personaje pese a su pasado criminal procelosamente relatado, para construir su condena del terrorismo, y efectuar una compleja operación de amplificación de la perspectiva política.

Después de que una última reunión del gobierno —comunicada por el ministro de exteriores (Harald Wolff) a la prensa tras reunirse con el embajador americano— confirme su intención de no negociar —como había previsto Santore—, los acontecimientos se desencadenan en un sentido trágico. De nuevo, Gavras aplica los principios de la tragedia a la situación, al haberse invertido en la escena previa el enfoque del caso Santore.

El tratamiento del ultimátum dado por los Tupamaros, planteado como un descuento de tiempo, y la perspectiva alarmada de los medios sobre el caso, motivan que el suspense nazca ahora de la posibilidad (pese a que el espectador ya sabe que no va a darse desde el mismo inicio) de que el rehén se salve. “*En Estado de sitio, el personaje que hace Montand aparece muerto al principio. Para mi sorpresa hay gente que me ha dicho que esperaban volver a verlo vivo*”⁴⁰⁷., dice Gavras El efecto se basa en que la identificación de las simpatías hacia los Tupamaros, implica un deseo en el público de que, finalmente, no se conviertan en unos asesinos a sangre fría.

Este *timing* es tejido a base de clímax y del minutado de los planos en tamaño y ritmo, como si se tratase de una rúbrica trágica, que sin embargo, “parece” mantener la tensión sobre el desenlace. Algo que es ya imposible. Baste atender a la espectacularidad sarcástica del “duelo” entre el ministro (Wolff) y el periodista (Hasse) como colofón, en que el primero, filmado desde abajo, parece elevarse levemente sobre Ducas. Una escena que efectivamente —en el sentido de efectivo— contiene elementos de “*melodramatismo, exhibicionismo o sensacionalismo*”, como apunta despectivamente Kalishman⁴⁰⁸, pero que sirve perfectamente a un fin narrativo y discursivo, encendiendo la mecha de la indignación en el espectador: “*Señor Ministro, el ultimátum expira en menos de doce horas. Dentro de los términos de ese ultimátum, Philip Michael Santore va a ser ejecutado*”, dice el periodista. “*¿Cuál es la pregunta?*”, responde el ministro con cinismo. “*Ninguna, no hay pregunta*”, concluye el periodista⁴⁰⁹. [Ver **Figura 15**].

FIGURA 15:

⁴⁰⁷ Costa-Gavras a Jackie Viru, en VIRU, J., “La vie des Hommes. Etretien avec Costa-Gavras”, en COSTA-GAVRAS y SEMPRÚN, J., “*L’aveu. Un film de Costa-Gavras*”, *L’Avant-scène cinéma*, julio 1998, n° 474, p. 3.

⁴⁰⁸ KALISHMAN, H. (1974), *op. cit.*, p. 38.

⁴⁰⁹ COSTA-GAVRAS (1972), *op. cit.*



La paradoja de que el espectador conozca el desenlace, no anula como en *La confesión*, la tensión que se mantiene en estas escenas. Un ejemplo de la sabiduría del director para sostener el ritmo de su relato político, como demuestra definitivamente la secuencia paradigmática en que los tupamaros –en una votación popular que se asimila a un “jurado” – efectúan para decidir sobre la ejecución del prisionero. “*La trama se centra en las causas y motivaciones, nunca en los hechos ni en una intriga que Costa-Gavras desplaza hacia otros centros de atención*”⁴¹⁰.

Este (Jean-Luc Bideau) montado en una línea de autobús urbano, recoge en cada parada a un militante que se baja en la siguiente, y que manifiesta su opinión sobre la ejecución. El jefe tupamaro (Bideau) siempre les recita la misma explicación: “*Conoces la situación. No se trata de un problema sentimental. Él nunca los tuvo. Se trata de un problema de orden político. Es si o no*”⁴¹¹. Una letanía repetida del mismo modo que la sentencia del juez de instrucción al final de *Z*. Tras su respuesta, apunta en un periódico los síes y los noes. La escena se repite hasta en cinco ocasiones, produciéndose gracias a las señas del periódico, una elipsis de orden *lubitschiano* en la resolución del veredicto.

FIGURA 16:



El sistema de repetición vuelve a ser el método autoral de Gavras. Su modo de aplicarle un ritmo de tensión –como en los robos de coche del inicio, los secuestros, etc.– o de generar, incluso, elementos de ironía, que relajen la gravedad y apresuren la

⁴¹⁰ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 87.

⁴¹¹ COSTA-GAVRAS (1972), *op. cit.*

tensión. Como el último caso, cuando un militar se sube al autobús, y finalmente resulta ser un integrante más del comando. “*Para los militares, para Z, fue algo inmediato. Quería mostrar, con esas series de repeticiones, lo ridículo de esos personajes. Por el contrario, en Estado de sitio, se trataba de reflejar la seriedad de los tupamaros, cuyo método de trabajo era preciso y complejo. Hay muchas razones diferentes para utilizar ese sistema de repeticiones*”⁴¹². [Ver **Figura 16**].

Pero, además, el peculiar y rudimentario método de captación de votos se convierte en una metáfora de la elección popular. Un modelo a medio camino entre el dogmatismo revolucionario sin salida (con un carácter en definitiva grotesco, como en el texto sin discusión posible que Este (Bideau) repite a todos los camaradas), y la verdadera naturaleza “democrática” de la toma de decisiones, aunque pueda ser grave expresarlo dado el sentido de esa votación.

Epílogo. Entierro.

Conocido el desenlace y una vez contabilizados los votos mayoritarios para la ejecución, la acción vuelve súbitamente al presente, al funeral de Santore, donde todos los altos cargos acompañan la marcha con el ataúd. La escena adquiere, de nuevo, la apariencia de un desfile burlesco, con la gravedad reveladora de un sometimiento al exterior, por un lado, y de una hipocresía total, por otro.

Como más adelante ocurrirá en *Desaparecido* (1982), la penúltima secuencia corresponde a la repatriación del ataúd, éste cubierto por las barras y estrellas de la bandera. La última secuencia, antes de los créditos, muestra al sucesor de Santore llegando a Uruguay y poniéndose en contacto con la policía –un hecho que remite al dato real de la sustitución de Dan Mitrone por Lee Echols⁴¹³–, ante la atenta mirada de los obreros del aeropuerto, ¿espías tupamaros o simplemente obreros sencillos del país? [Ver **Figura 16**].

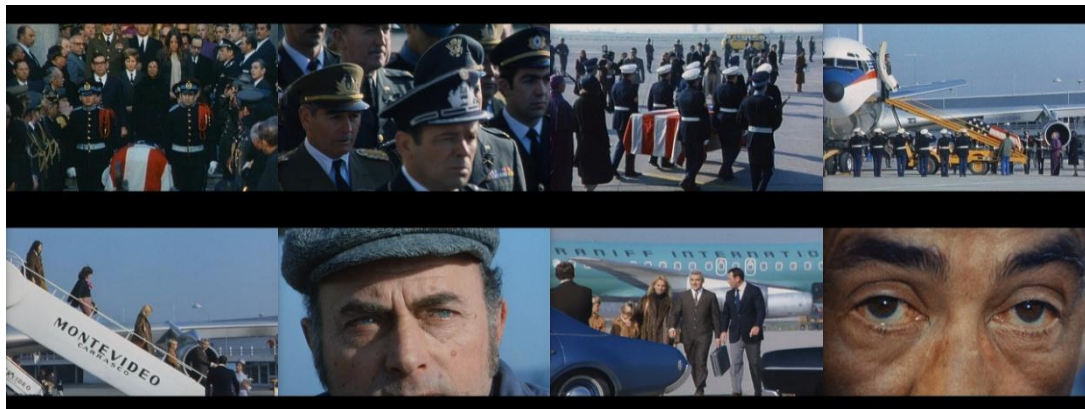
Este cierre crítico está lleno de rimas irónicas: Santore es visto marcharse en el ataúd, de la misma manera en la que llegó a tantos países latinoamericanos en secuencias anteriores; del mismo modo, en que su colega vuelve a llegar, repitiéndose la secuencia en la que él llegaba. Su sentido no solo expone lo evidente, en cuanto al

⁴¹² Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁴¹³ COSTA-GAVRAS, C., y SOLINAS, F. (1974), *op. cit.*, p. 127.

mantenimiento de la lucha y la persistencia del conflicto, y de la injerencia americana, sino que lo hace de un modo peculiar.

FIGURA 16:



El mecánico, y casi simétrico planteamiento visual de la secuencia, parece reflejar el sistema de reposición americano. Sus piezas de influencia estratégica son intercambiables, se sustituyen como las de un motor averiado: la defectuosa o la estropeada es retirada —el ataúd se eleva con ese mecanismo automático— y la nueva es rápidamente colocada. Es un sistema inextinguible, del mismo modo que lo es también —y ahí Gavras abre el camino de la esperanza épica, pero también de la confrontación interminable— la actitud de resistencia del pueblo uruguayo, y de la guerrilla —en una identificación de ambos que parece en este caso definitivamente ambigua—. Sus miradas rabiosas y expectantes contrastan, en un broche dialéctico que se corresponde con las primeras imágenes del film, con la actitud entregada de las autoridades, vista en la secuencia previa del funeral. De modo premonitorio, esa alusión trágica a la regeneración del conflicto *ad infinitum* se constata al comprobar que la situación, con sus matices, se mantiene en la actualidad⁴¹⁴. Dice Costa-Gavras al respecto: “*El final es la continuación de la lucha contra ese tipo de gente como Mitrione. Es verdad en torno*

⁴¹⁴ Según las actas de la comparecencia del director de la sección española de Amnistía Internacional, Esteban Beltrán Verdes, ante la comisión parlamentaria de Asuntos Iberoamericanos del Senado de España, en 2012, en Colombia, más de 30.000 personas han sufrido “*operaciones extrajudiciales y torturas*” a través de la intervención de las fuerzas de seguridad del país, y de “*grupos paramilitares*”, que actúan a través de leyes marco promulgadas por gobiernos democráticos, como el “Marco Legal para la Paz” que “*garantizan la impunidad*”, en el contexto de acción de la guerrilla de las FARC. Una acción sistemática, se desarrolla en ese sentido, contra los ocupantes de tierras que atacan los intereses de determinados grupos de propietarios. Una situación, que en otros órdenes y con matices diferentes, se extiende también a México y Venezuela. Una situación favorecida por la imprecisa importación de armas desde países como España o Estados Unidos. Actas de la Comisión de Asuntos Iberoamericanos, Senado de España, 13-6-2013.

a eso, que se puede decir que hoy en día en América Latina ese debate en torno a la intervención permanente de América del Norte continúa. Aunque esta región se libera cada vez más. También gracias, quizá, a esos personajes resistentes que empezaron la lucha”⁴¹⁵.

Estado de sitio. ¿Democracia? ¿Terrorismo?

Costa-Gavras volvió a enfrentarse a las críticas habituales efectuadas en términos similares a los de *Z* y *La confesión* y que pueden resumirse en el hecho de haber simplificado un conflicto político complejo en un esbozo maniqueo y frívolo, aunque también logró convencer a algunos de sus pasados detractores⁴¹⁶. Por otro lado, y sorprendentemente, hubo quien le acusó de todo lo contrario: “(...). *Abrumación al espectador con exhaustiva profusión de datos referidos a la personalidad objeto de análisis, adoptando un tono excesivamente intelectual, lo que dificulta cualquier aproximación al problema en cuanto el público no posee el mismo conocimiento que los autores. Este imponderable –que se le puede achacar a Rosi en algunos films– es clarísimo en Estado de sitio*”⁴¹⁷. Así mismo, algunos medios norteamericanos atacaron virulentamente al film acusándole de anti-americano o de hacer apología del terrorismo, como por ejemplo, la prensa de Richmond (Indiana), de dónde era originario Dan Mitrione, que se despachó contra la película cuando esta ni siquiera se había estrenado⁴¹⁸. En contraste, y como apuntan Buhle y Wagner, “Estado de sitio se convirtió en uno de los films extranjeros más queridos de todos los que se exhibieron en los foros de cine de los campus universitarios [estadounidenses] en aquella era”⁴¹⁹.

Como en los casos anteriores, *Estado de sitio*, reproduce un determinado caso histórico, mostrando un determinado *cleavage* derecha-izquierda, a través de una concepción genérica de *thriller* rítmico. No obstante, tanto en el plano estético, como en el ideológico surgen novedades importantes.

⁴¹⁵ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁴¹⁶ “Debe ser admitido que este film es un excelente documento sobre los Tupamaros y un potente ataque al imperialismo USA. Pero esto es así precisamente porque Costa-Gavras ha modificado algunas de las técnicas que había desarrollado sin ninguna vergüenza en sus anteriores films”. HENNEBELLE, G. (1974), *op. cit.*, p. 31.

⁴¹⁷ RENTERO, J.C., “Estado de sitio”, *Dirigido por*, nº 61, p. 64.

⁴¹⁸ Un dato citado en GILSON, G. (1973), “Interview with Costa-Gavras”, *Film & History*, vol. III, nº 2, p. 17.

⁴¹⁹ BUHLE, P. y WAGNER, D. (2005), *op. cit.*, p. 121.

Formalmente, la estructura y la construcción del film, lejos de ser sencilla, se constituye en una suerte narrativa de cajas chinas, encerradas unas dentro de otras, de modo que en conjunto arrojen una visión poliédrica del suceso y del personaje de Santore. Un modelo que ahonda en los planteamientos narrativos de sus dos films previos, pero que sustituye la compleja focalización de los anteriores –con puntos de vista superpuestos y *flashbacks* que los reproducen– por un engranaje narrativo “objetivo” –con el punto de vista omnisciente de los autores como fundamento– que se compone de diversos escalones (tres tiempos narrativos diferentes) que se superponen.

La puesta en escena, en cambio, se entrega a la eficacia y a la claridad expositiva, siempre atenta al ritmo y a la conexión causal de escenas, base de muchas de las críticas recibidas por Gavras. “*La realidad de los hechos es desvitalizada por la técnica exhibicionista que emplea Costa-Gavras. Se parece mucho a las usadas en Z y La confesión, solo que aquí es incluso más exhibicionista. A la mera mención de un personaje o de un incidente, él corta a esa persona o incidente; usando una cámara en mano, dirige a menudo su escena hacia la risa fácil o la moral fácil y elige sus escenas más por su sensacionalismo que por su contenido temático*”⁴²⁰. No obstante, dentro de esa sencillez –como en el caso de la última escena del aeropuerto– se contiene un determinado sentido estético, siempre enriquecido por un significado político más o menos primario. Un modelo que efectivamente cuenta más que sugerir, pero porque efectivamente el autor quiere contar algo claro, desambiguado, sobre un determinado hecho político, dejando la indignación conclusiva al espectador, pero conduciéndole hacia ella.

En cuanto a la ideología, el film no resulta tan transparente como *Z*, o tan dependiente de sus efectos en el entorno cerrado pero externo al film –del comunismo, básicamente– como *La confesión*. El retrato del fascismo corruptor de la democracia fallida uruguaya, y de sus aliados estadounidenses, sigue con matices los parámetros expresionistas de *Z*. Sobre la apuntada, pero no explicitada, influencia americana en el gobierno griego que se ejercía en la trama de aquel film; aquí las características del propio gobierno (y policía) uruguayo se dan por asumidas. El núcleo del film –o uno de ellos, al menos– se centra en el análisis de esas relaciones e influencias entre los Estados Unidos y el país latino (o los países, más bien) en cuestión. Una voluntad que como el mismo Gavras expresa, se superpone sobre el caso local para extenderse globalmente.

⁴²⁰ KALISHMAN, H. (1974), *op. cit.* p. 37.

Una idea en torno a la que también se reflexionaba en el caso de Z: el afán de universalidad de los planteamientos. “*Nuestro ánimo era dismantelar los procesos, las técnicas de control practicadas por los Estados Unidos a través de una serie completa de organizaciones (...). Yo quería que el público, después de ver el film, se hiciese preguntas cuando se encontrara con este ‘enjambre de generosos americanos’ (...) para desmontar y explicar este mecanismo en América Latina, Vietnam o Europa que es, en efecto, la misma cosa. Así, tratando con un problema local tenemos la oportunidad de exponer un proceso mundial*”⁴²¹. A fin de cuentas, una voluntad política que se superpone al problema estético del que antes se veían las críticas. O que, más bien, vincula esa cuestión estética a ese objetivo de universalidad. “*De ahí la necesidad –y la insistencia del director– en dirigir la película a un público de masas. Su objetivo, de hecho, es informar al mayor número de personas posible de la situación de la que está dando cuenta*”⁴²².

Frente a esta claridad expositiva a la hora de representar ese “mal”, la descripción de la izquierda tupamara en relación con la figura concreta de Santore, desvinculada de sus funciones, resulta mucho más rica. El grupo tupamaro es en definitiva una guerrilla terrorista que atenta contra el Estado. En una posición de absoluto compromiso antimperialista, los autores del film la justifican, hasta un punto. Una justificación que parte precisamente de un determinado retrato del Estado como sistema corrompido –como en la Grecia de Z–. El Uruguay dibujado por Gavras, tanto en las esferas de gobierno, como en la de las fuerzas del orden –corruptas, asesinas, entregadas a los americanos, y a sus propios intereses– explica y motiva las simpatías que el espectador –y los autores– profesan por los objetivos y fines de la guerrilla. Una guerrilla que actúa –según lo muestra el film, alternando sus acciones “festivas” con las de la población humilde reprimida– con el perfil de un Robin Hood o de un Zorro moderno⁴²³.

El film reproduce hasta casi el final del relato, la estructura habitual del cine americano –bien de aventuras, bien *western*– en que una autoridad encarna al mal, mientras que el proscrito, defensor de los débiles, encarna al bien. Gavras los justifica en base a que, de ese modo, él y Solinas se ceñían a la realidad de la historia: “*No hemos entrado en la apología de una lucha. Es cierto que los tupamaros aparecen en la*

⁴²¹ Costa-Gavras citado en KALISHMAN, H. (1974), *op. cit.*, pp. 38-39.

⁴²² KALISHMAN, H. (1974), *op. cit.*, p. 39.

⁴²³ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 88.

*película como una organización con unas características determinadas: amplio control de la opinión pública, poder paralelo, técnica muy avanzada, composición social muy diversificada, una compartimentación, una organización perfecta, muy seria y un ideal poderoso. Pero es así porque esa es la realidad*⁴²⁴.

Este planteamiento de rigor, con sus matices de romanticismo revolucionario y la simplificación de las perspectivas, se quiebra gracias a los matices que incluye el giro final de la acción. Cómo explica Costa-Gavras a Aldo Tassone, “*Hasta que mataron a aquel ciudadano americano, [Los tupamaros] eran vistos como Robin Hood*”⁴²⁵. La deriva tomada por los acontecimientos provoca que esa estructura idílica se quiebre. Una muestra de la habilidad del director en el manejo de la narrativa es su capacidad para lograr que el espectador pueda simpatizar ambivalentemente con los tupamaros y con la supervivencia de Santore. Como explica Riambau, también en referencia a *Z* y a *La confesión*, que formaría con *Estado de sitio* una especie de trilogía oficiosa: “*A pesar de confrontar sistemáticamente a víctimas y verdugos, los tres films coinciden en dirigir su principal atención hacia las contradicciones de la izquierda (...). A quien Costa-Gavras juzga realmente no es a Mitrione, sino a los tupamaros*”⁴²⁶.

Realmente, lo que hace Gavras es contraponer dialécticamente dos formas de violencia, pero condenando las dos: “*la violencia legal y la ilegal. (...) Se trata de mostrar la violencia legal, porque el mundo se encuentra en todo el mundo. Y generalmente hay violencia legal que a veces es peor que la violencia ilegal. Y también intentamos hacer pensar a la gente por qué hay violencia ilegal*”⁴²⁷.

La guerrilla “aventurera” queda puesta en entredicho por sí misma. Por los propios métodos que emplea. Gavras lanza de nuevo un jarro de agua fría sobre el público en el desenlace. Primero, porque plantea cómo la acción de los tupamaros (aunque se prolongue con el último plano del film en una especie de lucha infinita) está abocada al fracaso frente al poder de la contraparte. Pero, en segundo lugar y sobre todo, porque su siniestra ingenuidad ideológica, y precisamente esa frustración, les conduce a adoptar la misma técnica que la de sus verdugos: la ejecución a sangre fría del “enemigo”. “*Los tupamaros hasta ese momento, eran una especie de Robin Hood, de Robin de los bosques. Llevaban a cabo acciones formidables que me habían hecho sonreír e incluso reír mucho. Unas acciones que, desde mi punto de vista, tenían gran*

⁴²⁴ Costa-Gavras a Michèle Ray, en COSTA-GAVRAS, C., y SOLINAS, F. (1974), *op. cit.*, p. 143.

⁴²⁵ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G., TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 32.

⁴²⁶ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 88.

⁴²⁷ Costa-Gavras a Gary Gilson, en GILSON, G. (1973), *op. cit.*, p. 11.

*repercusión y con resultados positivos, al viejo modo. Después, ellos tuvieron su único error. Dijeron: ‘Liberen o si no matamos’ y los otros dijeron ‘Matad’. Se quedaron con eso y no se dieron cuenta del precio. Entonces lo mataron y fue el comienzo del final”*⁴²⁸.

A fin de cuentas, incluso la marcha de los tupamaros compuesta por Theodorakis, que comienza con las primeras tres notas de “La Internacional”, no es sino una distorsión simbólica de dicho himno con ritmos y sonidos del folklore regional. La utilidad y la justificación de sus acciones previas, que se comprenden por el contexto de represión, quedan invalidadas –haciendo cambiar las tornas en el último tercio del film– en base al método violento llevado a su extremo. Santore pasa de ser un personaje oscuro por sus actos revelados, a una víctima ante la que el público siente cierta piedad. Los tupamaros provocan con su acción extrema su propia destrucción, perdiendo –como les anuncia Santore en su último diálogo– la confianza de una determinada masa social que simpatiza con ellos, reflejada en algunos personajes puntuales de la calle, pero también veladamente en el personaje del periodista, o en la izquierda parlamentaria. “*Con el fin de respetar la tradición particular del Uruguay hemos mostrado también al parlamento, los representantes de la izquierda, las comisiones parlamentarias que denuncian abiertamente las torturas (...). Hemos querido indicar así mismo, a través del personaje del viejo periodista, una especie de conciencia democrática tradicional que existe en el país: aunque no acepte la violencia como solución de los problemas, dada la situación, no se opone a ella*”⁴²⁹. Un tipo de perfil en el que, con algunas reservas, pueden integrarse los autores, y en el que por medio del recorrido narrativo –y su aderezo ideológico– se intenta efectivamente llevar al espectador.

Se trata, en definitiva, de la transición de un estadio revolucionario, un tanto romántico, muy ideologizado, a otro claramente terrorista. Jorge Semprún, ausente de la génesis de este film compone un análisis similar: “*No estoy muy seguro (...) de que los tupamaros que condenaron a muerte a Mitrione en la historia real, o a Santore en la película de Costa hayan abierto con esa ejecución el camino de la justicia ni de la liberación social. Más bien estoy seguro de que han cerrado todos los caminos, respondiendo con un delito militarista y criminal al delirio represivo de los policías de su país. Te escribo estas palabras en el momento en que los jefes históricos de las Brigadas Rojas, Renato Curzio, entre otros, que se inspiraron tantas veces en el*

⁴²⁸ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

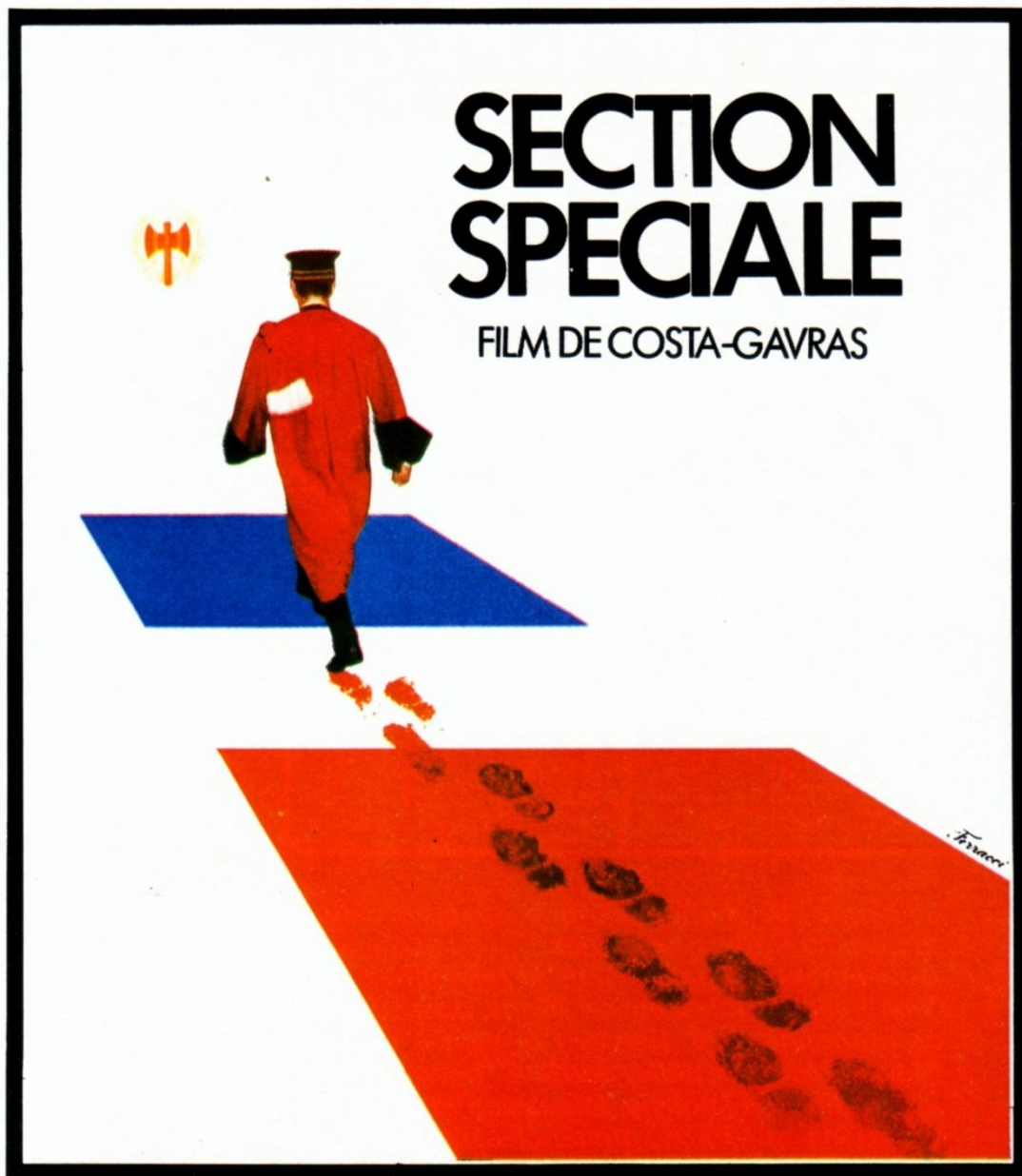
⁴²⁹ Franco Solinas a Michèle Ray, en COSTA-GAVRAS, C., y SOLINAS, F. (1974), *op. cit.*, p. 137.

ejemplo tupamaro, acaban de anunciar que en lo sucesivo condenan la lucha armada”⁴³⁰. Un conflicto ideológico analizado precisamente –desde un enfoque más íntimo– por Marco Bellocchio en *Buenos días, noche* (2003).

Costa-Gavras se explica a este respecto: “*el film quiere mostrar esa especie de autodestrucción revolucionaria. Es decir, el paso de una fase no violenta de la revolución (a mi parecer imposible) a una fase violenta. En Uruguay, un país un poco similar a Italia cuando surgen las Brigadas Rojas, que tenía un sistema democrático, que tenía libertad, la elección de pasarse al terrorismo no estaba justificada. Existían otros modos para hacerse notar. Esta era la base de la idea del film: en un país en el cual ciertas libertades fundamentales están garantizadas, el tránsito al terrorismo es autodestructivo*”⁴³¹.

⁴³⁰ SEMPRÚN, J. (1983), *op. cit.*, p. 193.

⁴³¹ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G., TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 32.



D'après l'œuvre d' **HERVÉ VILLERE** Adaptation de **JORGE SEMPRUN** et COSTA-GAVRAS · Dialogues de **JORGE SEMPRUN**

avec **LOUIS SEIGNER · MICHEL LONSDALE · IVO GARRANI · FRANÇOIS MAISTRE · JACQUES SPIESSER**
HENRI SERRE · HEINZ BENNENT · HANS RICHTER · PIERRE DUX · JACQUES FRANÇOIS
CLAUDIO GORA · MICHEL GALABRU · CLAUDE PIEPLU · JEAN BOUISE · JULIEN BERTHEAU
MAURICE BAQUET · JULIEN GUIOMAR · MAURICE TEYNAC · YVES ROBERT
JACQUES RISPAL · BRUNO CREMER · JACQUES PERRIN

Photographie ANDREAS WINDING · Montage FRANÇOISE BONNOT · Décors de MAX DOUTY · Directeur de Production GÉRARD CROSIER · Producteur associé CLAUDE HEYMAN · Musique de ERIC DEMARSAZ · Effets magnétiques TAKIS · Éditeur FREDERIC LEBOVITZ
 Une co-production franco-italo-allemande REGANE FILMS · LES PRODUCTIONS ARTISTES ASSOCIÉS Paris · GORZ Rome · JANUS FILM Frankfurt · Editeur FREDERIC LEBOVITZ
 Distribué par LES ARTISTES ASSOCIÉS

6. EL CINE HISTÓRICO-POLÍTICO.

Sección especial (Section spéciale, 1975)

En su sexto largometraje, Costa-Gavras vuelve a colaborar de nuevo con Jorge Semprún por tercera y última vez. Su guión adapta el ensayo de Hervé Villeré: *L'affaire de la section spéciale*⁴³², que documenta unos hechos reales acaecidos en Francia durante la ocupación nazi. Los guionistas recibieron algunas aportaciones suplementarias del propio Villeré con nuevos testimonios de los protagonistas históricos, entrevistados en los años setenta. Costa-Gavras había trabajado durante un año y en medio, documentándose en lo referido a la ocupación alemana para escribir el guión de *El otro señor Klein (Mr. Klein, 1976)*, que finalmente dirigió Joseph Losey⁴³³, así que aprovechó la información para emprender el proyecto de *Sección especial*.

La voluntad de los autores se centra en esta ocasión en la denuncia de la actitud del gobierno de Vichy durante este periodo, y en concreto de la creación de un tribunal arbitrario para que diese cobertura a una serie de condenas a muerte, necesarias según la interpretación peculiar de la razón de estado para contentar a los invasores. La aproximación de Gavras esta presidida por una documentación histórica rigurosísima.

El film fue estrenado en París el 23 de abril de 1975. En mayo participó en el Festival de Cannes, donde Costa-Gavras obtuvo el galardón al mejor director⁴³⁴. La

⁴³² VILLARD, H., *L'affaire de la section spéciale*, Fayard, París, 1973.

⁴³³ Al final de este capítulo se analiza sucintamente el caso de *El otro señor Klein*.

⁴³⁴ “Aunque parezca paradójico, mientras en la sesión de prensa se la aplaudió, cuando le otorgaron el premio a la dirección, hubo quién silbó”. VARAS, A.G. y ESPARZA, J.L., “Cannes 75: *Section spéciale*”, *Film Guía*, junio-julio 1975, nº 8, p. 40.

acogida en Francia fue polémica; además el film también se benefició de la rebaja en los rigores de la censura de comienzos de los setenta. Por primera vez, el director situaba su denuncia en ese país, aireando un pasado histórico vergonzante y oculto. Un pecado imperdonable para un autor de origen griego en su país de acogida, extensible también al guionista español Jorge Semprún. “*Lo que más me ha golpeado ha sido la irritación de los franceses. ¿Cómo nosotros, unos inmigrantes, vamos a darles una lección? Un crítico iniciaba así su artículo: ‘¿Pero con qué derecho un griego, naturalizado desde hace poco, y un español, bla, bla, bla, se permiten...?’*”⁴³⁵, explicaba Semprún en relación a las reacciones al *Sección especial*.

Sinopsis o relato histórico:

Los hechos narrados en el film coinciden completamente con sus referentes reales en cuanto a nombres, escenarios y fechas. Por primera vez en el cine del autor no se parte de la alusión evidente a un caso histórico, sino de la expresa reconstrucción del episodio citando los nombres de los protagonistas sin modificarlos en absoluto. En este sentido, la plasmación de la sinopsis del film coincide absolutamente con el relato histórico de los acontecimientos, recogidos en su ensayo por el historiador Villeré. “*El film era una suerte de documental, un ‘docudrama’ como dicen en América, un documental recitado por los actores*”⁴³⁶.

Este episodio se inicia en agosto de 1940, apenas dos meses después del nombramiento del Mariscal Pétain como jefe del estado colaboracionista, que rige bajo la tutela alemana la zona francesa no ocupada. En la ciudad balneario de Vichy, donde tiene su sede ese gobierno, tiene lugar la una representación de la ópera *Boris Godunov*, de Modest Mussorgsky. Al evento acude la plana mayor del gobierno, entre otros representantes de embajadas extranjeras. Al final de la actuación, el público asiste a un discurso del mariscal, que anuncia las nuevas medidas antiliberales tomadas por su ejecutivo.

Con el inicio de hostilidades entre Alemania y la URSS, tras quedar superada la contradicción ideológica que planteaba el pacto de no agresión germano-soviético, las células comunistas francesas cambian de estrategia planteando atentados selectivos

⁴³⁵ Jorge Semprún a François Poulle, en POULLE, F. (1985), *op. cit.*, p. 93.

⁴³⁶ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G. M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 35.

contra soldados alemanes. Como respuesta a la ejecución de varios camaradas, el 21 de agosto, es asesinado en el metro de París un oficial alemán de marina. Este episodio, parte de la manifestación de jóvenes patriotas y marxistas, que tuvo lugar por las calles de París a la luz del día, el primero de agosto del año cuarenta, y que es reconstruida en la película.

En Vichy, el ministro del Interior Pierre Pucheu (Michel Lonsdale) decide prevenir las represalias y contentar a los alemanes, promulgando una ley relámpago que permita ejecutar a varios reos comunistas y judíos previamente detenidos. Inicialmente el ministro de Justicia, Joseph Barthélemy (Louis Seigner) se opone por razones jurídicas, pero finalmente acaba cediendo. En cuestión de días se procede a la creación de una sección especial del Tribunal, para lo que se acaba reclutando a una serie de jueces y fiscales dispuestos a pasar por alto el fraude de ley.

El tribunal presidido por un magistrado arribista (Claude Pieplú), inicia sus sesiones volviendo a juzgar a doce presos, ya previamente sentenciados y encarcelados. Pese a los intentos de un joven abogado (Jacques Perrin) por conseguir la anulación de la sentencia, el día 27 de agosto tres militantes comunistas, uno de ellos también judío, son ejecutados por delitos menores, como la simple militancia o la impresión de panfletos subversivos. Las divisiones del propio tribunal terminan dejando en suspenso el resto de las penas.

Sobre la estructura, los personajes y sus implicaciones políticas:

El film narra los hechos a modo de crónica, y en diversas esferas, aunque básicamente el protagonismo recae en el proceso legislativo y jurídico. Los personajes son descritos sucintamente por breves detalles o por las caracterizaciones de un amplio elenco de característicos franceses. Su presencia se limita a la acción. Ni siquiera es un protagonismo coral, ya que la función de estas figuras es desarrollar los hechos.

“El libro de Villeré es una documentación comentada y puesta en orden, un ensayo histórico, casi un dossier. Son documentos y datos reunidos con breves momentos de narración escueta, y la película es la narración de un dossier. Si

hubiéramos introducido un personaje que recorriera toda la película habría sido totalmente de ficción, fuera de lugar”⁴³⁷, opina el guionista Semprún.

La mirada omnisciente de los autores solo queda congelada puntualmente cuando se reproducen los hechos que atañen a los jóvenes militantes comunistas en la introducción, o a las víctimas del proceso en el último tercio. Los miembros del gobierno y del tribunal son anulados en su complejidad, vistos simplemente como marionetas de un proceso-farsa, remitiendo inmediatamente a los fascistas de *Z* y *Estado de sitio*, o a los instigadores del proceso Slansky en *La confesión*. Su caracterización siempre tiene la impronta de la cobardía, abusando del poder sobre aquellos que se encuentran a su merced, mientras se pliegan y justifican su proceder en base a los intereses de una potencia extranjera, bien sean los Estados Unidos en los dos primeros films, la URSS en *La confesión*, o la Alemania nazi en *Sección especial*.

Primera parte. La introducción en Vichy y las actividades de la Resistencia.

Como en los films anteriores, particularmente en *Z*, el film se divide en tres partes “*fácilmente sintetizables en una estructura dramática de corte aristotélico*”⁴³⁸. Una introducción que comprende la presentación del gobierno de Vichy, y el motor –a través de los atentados de la resistencia– que pone en marcha el relato; el proceso legislativo y administrativo de cara a formar la sección especial; y el colofón con el proceso judicial (modelo heredado claramente de *Z* y de *La confesión*).

Al igual que en *Z*, el prólogo presenta a las autoridades gubernamentales de un modo moderadamente sarcástico. Como en aquel film, el poder asiste a una representación teatral. Allí era una representación del Bolshoi. En este caso, se trata de una ópera –*Boris Godunov*, también rusa– cuya trama mantiene ciertos paralelismos con la realidad histórica, como resalta el personaje episódico del embajador norteamericano, al relatar la usurpación del trono por un zar tirano que se gana la enemistad del pueblo.

Sin embargo, y con respecto a *Z*, el trazado de esta secuencia –como de la posterior que muestra la vida en el hotel dónde habitan los miembros del gobierno– no saca un partido expresionista a la caracterización de los personajes. La paradoja nace de una mirada analítica, no exenta de humor, más próxima a los análisis de las

⁴³⁷ Jorge Semprún a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 94.

⁴³⁸ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 94.

contradicciones burguesas de Buñuel (muchos de los actores de este film son habituales de la filmografía francesa de ese director), que a una descripción más paródica de su comportamiento.

La inclusión de este prólogo peculiar –los créditos surgen sobre los ensayos de la orquesta– plantea dos significados. En un primer plano evidente, la vida “cortesana” de Vichy, sobre la que se realizarán algunos apuntes más, describe la distancia de ese gabinete francés filofascista con la realidad del combate. En un plano simbólico, esta elección se convierte en la metáfora –y el hecho de que la representación se produjese efectivamente en la realidad la enriquece– de la falsa representación que va a constituir todo el proceso. [Ver **Figura 1**].

FIGURA 1:



Dentro del vertiginoso suceder de personajes (ministros, secretarios, asistentes, magistrados, fiscales, etc.), cuya identidad resulta, a veces, difícil de descriptar para el espectador no familiarizado con el contexto dada la velocidad de los acontecimientos, hay dos que destacan especialmente. El primero es el nuevo ministro del Interior, Pierre Pucheu (Michel Lonsdale, en una caracterización que dota de un cinismo repulsivo y arribista al personaje), que frente a la debilidad de Pétain, ostenta en la práctica plenos poderes ejecutivos. El segundo es el viejo ministro de Justicia, Joseph Barthélemy (Louis Seigner), mucho más consecuente y respetuoso de las leyes, pero finalmente colaborador en base a la “razón de estado” y a su diplomacia, lo que no le impide odiar a su colega de interior, al que se refiere como “*pequeño intrigante*”⁴³⁹. Precisamente, a esta red de intrigas se suma el hecho de que uno de sus colaboradores, Dayras (Roland Bertin), pese a ser secretario general del Ministerio de Justicia, dirige en la práctica la acción de su superior al que maneja en constante obediencia del ministro del Interior.

Por su parte, el mariscal Pétain nunca aparece de forma completa en pantalla. Como en el caso de todas las personalidades históricas en el cine de Gavras, su dimensión personal y su presencia física en el cuadro quedan elididas, o notoriamente

⁴³⁹ COSTA-GAVRAS, *Section spéciale*, France-Italia-Deutschland, K.G. Productions-Les Productions Artistes Associés-Reggane Films-Goriz Films-Janus Film, 1975.

ocultadas. A lo largo del metraje solo podremos oír su voz senil, o verle de espaldas, como en el discurso del inicio, o durante el consejo de ministro, cuando manifiesta su aprobación o desaprobación dando golpecitos con una pluma sobre la mesa. Una serie de elementos burlescos que llaman la atención sobre el perfil anacrónico y la ridícula autoconciencia de salvador de la patria del personaje. Estos detalles completan la presentación del mariscal que tiene lugar al inicio del film, y que se produce a través de su discurso histórico leído al país; al terminar la representación, el maestro de ceremonias impide a los actores salir a saludar para dar paso a un mensaje hablado de Pétain, creando un nuevo paralelismo entre realidad y teatro. “*El tono está marcado: el proceso que se instruye delante de nosotros es el de una justicia-espectáculo, el de una justicia solemne que se pone en escena con fasto, lujo y aparato bajo la dirección de un jefe de Estado, jefe de orquesta*”⁴⁴⁰.

El mariscal anuncia la derogación de leyes y la promulgación de otras tantas, que en la práctica suponen la aniquilación de cualquier vestigio liberal-democrático. En su justificación, utiliza el fantasma de la Guerra Civil Española; una alusión a la que se sumarán varias más, denotando la mano de Semprún en el texto, y que comienzan por la presencia en el prólogo de un fascista español como representante del gobierno de Franco ante Vichy.

La alusión esquiva los personajes históricos populares se completa también – como en *Z* o en *La confesión* –, a través de objetos que les representan en escena: una escultura de bronce de Pétain que el ministro Pucheu tiene encima de su escritorio; o el retrato de Hitler que se encuentra detrás de la mesa del jefe militar nazi (Heinz Bennent).

Finalizada esta introducción que nos sitúa en un contexto conocido –la Segunda Guerra Mundial–, pero desde la perspectiva enrarecida de la retaguardia colaboracionista –un ambiente en el que la vida sigue la pauta artificial de la *joie de vivre*–, la acción pasa a desarrollarse en un ambiente más familiar para el cine, el de la Resistencia francesa, tratado ya por el autor en *Sobra un hombre*. Lo que en *Z* se planteaba por medio de un encadenado –entre el teatro y la confrontación entre manifestantes y reventadores–, en *Sección especial* se desarrolla contraponiendo los dos bloques del primer acto. El segundo de ellos muestra efectivamente una manifestación antifascista disuelta por los nazis. Una manifestación juvenil (en la que hay elementos

⁴⁴⁰ OMS, M., “L’homme et la loi”, en PRÉDAL, R. (Ed.), (1985), *op. cit.*, p. 67.

comunistas) que protesta contra la ocupación cantando “La Marsellesa” –“*Hoy toca La Marsellesa*”⁴⁴¹, le dice un joven manifestante a otro cuando este empieza a entonar “La Internacional”–. Este apunte irónico, pista ligera sobre la naturaleza ideológica de la Resistencia, aporta cierta jovialidad a la épica del tono, apuntalado por la majestuosidad de los planos generales en una céntrica calle de París. [Ver **Figura 2**]. Precisamente el episodio de la manifestación de las ejecuciones posteriores, coincide con la realidad histórica, contada de primera mano por Artur London en su libro *La confesión*: “*Centenares de mujer movilizadas por los comités femeninos de la región parisiense, en la que mi mujer era una de las dirigentes, acudieron a la cita el primero de agosto. (...) Las octavillas llovían por todas partes, y ‘La Marsellesa’ retumbaba. Dos agentes, revólver en mano, intentaron apoderarse de Lise que, forcejeando, pudo escapar de ellos. Los FTPF protegieron su huida abatiendo a los dos agentes y a un oficial alemán que disparaba contra la muchedumbre (...). La manifestación tuvo una gran resonancia en Francia*”⁴⁴². De hecho, en un libro tardío Semprún revela su propia participación en la una manifestación similar en noviembre de 1940: “*Estuvimos juntos en la manifestación del 11 de noviembre de 1940 en los Campos Elíseos; juntos también conseguimos escapar de las redadas de la policía parisiense y del batallón de la Wehrmacht que el Estado Mayor nazi envió para desalojarnos del barrio*”⁴⁴³.

FIGURA 2:



La intervención de los soldados quiebra la atmósfera generando una evidente tensión trágica, que se amplifica con el espectacular *travelling* frontal que se mantiene sobre la carrera de uno de los militantes hasta que cae. El despliegue dinámico con que se plasma esa huida frustrada contrasta con el modo seco de narrar los dos fusilamientos

⁴⁴¹ COSTA-GAVRAS (1975), *op. cit.*

⁴⁴² LONDON, A. (2000), *op. cit.*, pp. 152-153.

⁴⁴³ SEMPRÚN, J., *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, Tusquets, Barcelona, 2011 (2001), p. 126.

de los detenidos Henri Gautherot y Samuel Tyszelman, como modo de proponer una justificación a los reparos de los militantes para pasar a la acción armada.

A la manera de los ahorcamientos de *La confesión*, un simple primer plano de las víctimas se repite, abstrayendo espacio, tiempo e identidad de los ejecutados, mediante aliteraciones modificadas: uno de ellos rechaza la venda; y el otro musita una rezo judío, en un guiño a una de las imágenes obsesivas de Semprún al recordar a un judío agonizante de Buchenwald recitando el *kaddish*, la oración fúnebre hebrea⁴⁴⁴.

Pese a la trágica escena presenciada, el tono vuelve a cambiar bruscamente para mostrar a los juveniles líderes comunistas debatiendo sobre el cambio de posición de su organización. [Ver **Figura 3**]. La escena es fresca y desenfadada, destacando la luminosa presencia de una bella militante a la que todos observan (en un enfoque casi *truffautiano*), mientras plantea la necesidad de pasar a la respuesta violenta. El debate, como la sentencia de la manifestación sobre los himnos, combina una cierta ironía de los autores –basada en la ingenuidad ideológica de los personajes– con un lucido análisis de la justificación ideológica, matizada y originada además por la poética alusión a un cuento de Maupassant ambientado en la guerra franco-prusiana. Los militantes deciden aprobar los métodos terroristas, pese a la posible extracción obrera de los soldados alemanes.

FIGURA 3:



La inexperiencia de la célula de resistentes provoca su indecisión en los momentos previos a cometer los atentados. Estos contratiempos son tratados en un abierto tono cómico, equilibrado siempre con el manejo del suspense, por lo que el espectador se pregunta “¿Le matará o no le matará?”. Tras los dos intentos de disparar contra militares nazis que hacen turismo –uno pide a sus potenciales asesinos que le

⁴⁴⁴ SEMPRÚN, J., *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona, 1998, p. 38.

saquen una foto en Montmartre, y otro se desvía siguiendo a una joven parisina—, el líder se presta a hacer una demostración definitiva, y dispara por la espalda a un oficial nazi en el metro. Este hecho remite al atentado real contra Alfons Moser, oficial de marina, tiroteado el 21 de agosto de 1941, en el metro Barbès-Rochenchouart por el joven comunista de 22 años Pierre Georges (que pese a su juventud había combatido ya en las Brigadas Internacionales, con el apelativo clandestino de “Coronel Fabien”, denominación que curiosamente ha dado nombre después a una estación de metro de París). [Ver **Figura 4**].

FIGURA 4:



La escena está bellamente plasmada en imágenes, aunando tensión y cierta poética de la violencia resistente, mediante el uso de la cámara lenta en la caída de la víctima y en la huida de los asesinos, que parece suspender el tiempo dilatándolo. La insistencia retórica en este hecho marca el punto de inflexión narrativo de la trama. Esta elección a la hora de trasladar la acción violenta carece del halo festivo de los secuestros de *Estado de sitio*, pero también del tono crítico de la ejecución final del personaje de Montand. Se sitúa en un punto intermedio, quedando justificado como acto de guerra contra una víctima azarosa, aunque su dramatismo remarque su papel determinante como motor de la historia, tanto de la real como de la narrativa. “*Esos chicos no eran asesinos profesionales, es por lo que esos momentos les parecen interminables. (...) Cómo no hay desarrollo psicológico de sus personajes, era la única manera de trasladar que estaban sintiendo*”⁴⁴⁵.

Parece que los autores quisieran ilustrar de verdad la cita, luego espuriamente repetida, a veces erróneamente para conseguir un efecto cómico, por los poderes de Vichy, de que “cuando el mal es atrevido, el bien debe ser audaz”. Una justificación derivada del contexto bélico que, según indica Riambau, resulta condenada implícitamente por los autores en su “*eficacia*”⁴⁴⁶, por las consecuencias que traerá

⁴⁴⁵⁴⁴⁵ Costa-Gavras citado en YAKIR, D., “Missing in Action”, *Film Comment*, marzo/abril 1982, vol. XVIII, nº 2, pp. 57-58.

⁴⁴⁶ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 95.

después. Gavras, en cualquier caso, vuelve a situar en primer término el debate político en torno al terrorismo político.

No obstante, todo este bloque está provisto de un raro halo poético. Un aire que combina la dureza del contexto –su violencia, la muerte como posibilidad inmediata–, con una suerte de nostalgia que ilustra la pérdida de la inocencia; de una adolescencia interrumpida por la guerra, en dónde el idealismo teórico y romántico da paso a un activismo práctico, casi inimaginable, que provoca por eso un trauma, expresado con ese recurso visual relatado. No puede ser ajena a esta construcción, la experiencia de Jorge Semprún como resistente antinazi y militante comunista en los primeros años cuarenta, narrada por el mismo en diversos libros autobiográficos. En un extracto de libro *La escritura o la vida* (1995), el autor español, cuenta un episodio en teoría real, que tiene importantes conexiones con los hechos y el debate que plantea esta escena previa: “*El alemán estaba solo, teníamos nuestras Smith and Wesson. La distancia que nos separaba de él era la correcta, lo teníamos perfectamente al alcance de nuestras armas. Se podía recuperar una moto, una metralleta. Estábamos a cubierto, al acecho: era un blanco perfecto. Así pues, tuvimos, Julien y yo, la misma ocurrencia. Pero de repente, el joven soldado alemán levantó la vista hacia el cielo y se puso a cantar. (...) Ahora me resultaba imposible dispararle. (...)*”⁴⁴⁷. Todo este primer tercio parece relacionado además con las experiencias del guionista Semprún adolescente en el París de la ocupación y en la resistencia. Costa-Gavras no lo confirma con precisión, pero admite la posibilidad con cierta ironía: “*No lo sé muy bien, pero es muy posible, porque las experiencias de Jorge en la Resistencia son muy, muy fuertes, mucho más importantes que las mías [Se ríe], ya que yo no tengo ninguna*”⁴⁴⁸.

Segunda parte: farsa legislativa y administrativa.

El asesinato del oficial nazi en París desencadena un nerviosismo exagerado en el gobierno de Vichy, que parece mucho mayor que el de las propias fuerzas alemanas de ocupación, como demuestra la permanente perplejidad del oficial de enlace alemán, el mayor Beumelburg (Heinz Bennent), ante las decisiones “preventivas” del ejecutivo

⁴⁴⁷ Jorge Semprún y su camarada, al final, liquidaron al soldado alemán. El relato completo del suceso puede leerse en SEMPRÚN, J., *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona, 1995, pp. 46-47.

⁴⁴⁸ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

francés. De hecho es en su despacho, en presencia del embajador de Vichy en París, en dónde parece someter a una humillación extra a los representantes del gobierno colaboracionista, al desgranar todos los quebrantamientos del orden jurídico que desarrolla el proyecto de ley que le proponen.

La convocatoria del Consejo de Ministros extraordinario en el hotel-balneario permite ahondar en la descripción crítica de los componentes del gobierno. La forma en la que el ayudante del ministro del Interior va avisando al resto de miembros del gabinete, ofrece una visión caustica, que permite descubrir una de las puestas en escena más refinadas del director.

Los ministros son viejos barrigones que pasan el día sometidos a curas, baños de barro o de vapor. La imagen de alguno de ellos, cubiertos con toallas o encerrados en cabinas, se convierte en una metáfora irónica de su actitud distanciada y cobarde frente a los acontecimientos. Sus familias viven en las habitaciones de los hoteles. Un espacio que queda retratado como si fuese una casa de locos, o una granja, con niños saltando sobre las camas, mezclados con altos funcionarios, o conejos y gallinas corriendo por los pasillos, mientras en la calle tiene lugar el desfile de la fiesta de las flores. [Ver **Figura 5**].

FIGURA 5:



Precisamente la fuga de una gallina (otra metáfora más que alude a la cúpula francesa del momento) justifica que mientras el Vicepresidente del Gobierno, almirante (Ivo Garrani), y el Ministro del Interior (Lonsdale) charlan en *petit comité*, los gorjeos del ave se presenten al mismo volumen en la banda sonora. Lo que expresa un correlato muy claro del calificativo que los autores –y los hechos plasmados– otorgan a ese

gobierno provisional: “*Semprún y yo pensamos que sobre la época de la ocupación no se puede tener una mirada crítica, sino más bien feroz*”⁴⁴⁹.

Ante el atentado de París, el gobierno decide –pese a la oposición inicial del ministro de Justicia (Seigner)– dar salida a una ley que permita la creación de una situación jurídica y de un tribunal que amparen la ejecución sumaria de una serie de presos políticos franceses. La idea no ha sido sugerida por los alemanes, cuyo jefe del alto mando (Heinz Bennent) se muestra sorprendido por la creatividad jurídica de Vichy. Se trata de una decisión preventiva y “prudente” para evitar represalias mayores por parte de los nazis, aunque el gobierno reclama también, mostrando no solo su miedo sino su dependencia, la aprobación del mando alemán.

El ministro de Justicia basa sus reticencias en los fallos jurídicos y legales del proyecto de ley (retroactividad, falta de proporción, etc.) pero termina acatando la resolución como los demás. De nuevo Gavras recurre a una repetición casi en forma de *gag* –un recurso continuo a lo largo del film que merecería un estudio aparte, pues la repetición se utiliza como constante motor del ritmo y de la generación de efectos irónicos– elegantemente rodada en plano largo, según la cual y ante la petición de la firma, cada ministro va reaccionando de un modo diferente. Uno de ellos cuestiona el hecho de firmar el decreto sin leerlo, pero cuando el secretario le replica que el mariscal Pétain ya ha firmado, el ministro se repliega y firma, mientras manifiesta “*Ah, en ese caso...*”⁴⁵⁰. La firma sobre textos apócrifos, en función del interés, la necesidad, la cesión, etc. resulta así, de nuevo, una expresión de la voluntad política del cine de Costa-Gavras. Un ejemplo de como plantear conflictos complejos de orden jurídico y político, como la diferencia entre legalidad y legitimidad o justicia y justificación, de un modo narrativamente cristalino y no exento de brillantez.

A partir de este momento se pone en marcha el proceso que en cascada que acabará apastando a singulares individuos inocentes. Bajo la dirección del ya sometido ministro de Justicia (Seigner), supervisado por su secretario general (Roland Bertin), va estableciendo una serie de jerarquías jurídicas seleccionadas, desde los responsables del gobierno de los jueces, pasando por la presidencia de la corte especial, sus miembros, los fiscales de la acusación, los abogados defensores, y en última instancia los condenados, chivos expiatorios del proceso.

⁴⁴⁹ Costa-Gavras a Jean-Pierre Bouteiller y Denis Offroy, en *Cinématographe*, junio 1975, nº 13, p. 75; citado en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 98.

⁴⁵⁰ COSTA-GAVRAS (1975), *op. cit.*

Inicialmente, los tres miembros directores de los tribunales, fiscales generales y presidente de la corte suprema (Pierre Dux, Jacques François y Claudio Gora) se muestran incómodos con la situación pero la acaban aceptando. “Se necesitan seis condenas de muerte para dentro de dos días, porque de lo contrario se ejecutará a cincuenta víctimas inocentes”. Ese es el argumento que se utiliza como justificación, barnizado por el subterfugio “patriótico” de la necesidad de movilización general por el interés del Estado, apelando a su veteranía como combatientes de la Primera Guerra Mundial. No es de extrañar, en cierto modo, que la visión crítica de cierto carácter francés —más allá del contexto colaboracionista—, levantara una cierta polémica, al mostrar un determinado comportamiento hipócrita, extrapolable a la Francia del momento de estreno del film, que confundía conscientemente el sentimiento chovinista con la defensa de los intereses personales y el oportunismo, actualizando la célebre frase “La patria es el refugio de los canallas”, del ensayista inglés Samuel Johnson, que curiosamente aparecía citada, en otro film de denuncia, *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957), sobre el comportamiento del ejército y las autoridades francesas, en este caso durante la Primera Guerra Mundial.

El primer nombre buscado para presidir la sección especial, el magistrado Cournet (Michel Galabru) se niega y tiene una abrupta discusión con el ministro, que deriva en una divertida discusión sobre estrategias bélicas. La influencia sutil de Lubitsch vuelve a hacerse notar. Muchas son las conversaciones que quedan elididas a lo largo del film, siendo indirectamente conocidas por la reacción que se produce en las antecámaras. Respecto a esas reminiscencias del toque Lubitsch, dice Costa-Gavras: “Puedo reivindicar eso. Pienso que no se trata de una copia, pero sí de algo que me ha gustado mucho en su día y que después ha surgido espontáneamente. Como diría... Son invenciones de cosas que mis predecesores o mis contemporáneos han hecho y que me han tocado profundamente, así que cuando escribo o cuando dirijo, surgen completamente solas. Me apropio de ellas, si usted quiere, y las utilizo, y espero que otros hagan lo mismo también, si les parece, con mis películas. Es una especie de intercambio”⁴⁵¹. El extemporáneo y divertido debate entre el resabido magistrado (Galabru), que comienza a desgranar todas sus opiniones sobre el pacto germano-soviético y el devenir de la guerra, y el impaciente ministro se interrumpe para mostrar lo que sucede fuera del despacho. Los tres juristas que han seleccionado a Cournet

⁴⁵¹ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

esperan, comentando su perfil, cuando de repente se oyen una serie de voces e improprios, en que Cournet que se ha quedado leyendo el decreto, la recrimina al ministro la barbaridad que supone la ley, y se muestra ofendido con el hecho de que hayan pensado en él para presidir el tribunal. *“Lo que me gustó de ese personaje, es que era un personaje real en una situación real. Es un hombre de derechas, muy conservador, pero frente a una injusticia tal, reacciona. A veces, en el cine, sobre todo para la gente de izquierdas, los de izquierdas son los buenos y los de derechas los malos [Se ríe]. Yo nunca pienso así. Creo que en cada lado hay dos lados, la gente buena y la que no es buena. Así que ese personaje me gustaba mucho. Y pedí a Galabru –que se sorprendió mucho–, que lo interpretase. Antes de que le llamase para el papel, siempre hacía comedias gruesas en Francia, siempre ese tipo de comedias. El slapstick, podríamos decir. Estaba muy extrañado y me dijo: ‘¿Tengo que interpretarlo seriamente?’ y le dije: ‘Si. Es necesario que sea lo más serio del mundo. Esto no es una comedia en absoluto’.* [Se ríe]”⁴⁵².

El segundo candidato, Bénon (Claude Piéplu), presentado como un trepa en la conversación de sus colegas, sometido a su joven mujer (su tercera esposa, “*¡además corsa!*”, para más señas, según bisbisean los magistrados fuera del despacho) y que se tiñe y maquilla, acepta el cargo sin problemas. El fiscal principal escogido (Jean Champion) acepta también sin ninguna reserva, aunque sus subordinados y sustitutos plantean algunas dudas. La acusación selecciona prácticamente al azar (de hecho se habla literalmente de emplear la fórmula de piedra, papel o tijera) una serie de expedientes de prisioneros, para volver a juzgarlos, sabiendo de antemano que seis deben ser condenados a muerte. Se escogen doce para dar mayor apariencia de verosimilitud, “*varios comunistas y varios judíos, incluso algún judío comunista*”, se dice con negra ironía. Este hecho real vuelve a hacer aflorar la crítica al antisemitismo que se insinuaba en Z (a través de la referencia al caso Dreyfus, y cuando se glosaba el personaje encarnado por Charles Denner), y que quedaba mucho más evidenciada en el caso de los inquisidores de *La confesión*. En el caso de *Sección especial*, la alusión, refuerza la carga crítica contra la hipocresía de las instituciones francesas.

La elección de los *dossiers* también es tratada con cierta ironía, haciendo hincapié en la frivolidad de las autoridades y en lo absolutamente azaroso de la elección de los “condenados” –uno de los funcionarios señala uno y se retracta: “*no perdón, éste*

⁴⁵² Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

no; mejor éste” –, que como señala Riambau, rima con la elección de las víctimas nazis contra las que atentan los partisanos al inicio del film⁴⁵³.

Por su parte, el prefecto general de París (Henri Serre), a las órdenes del marqués de Brinon (François Maistre), “embajador” del gobierno de Vichy en París – del que se dice que utiliza fondos públicos para restaurar su palacete y que puede ser polivalente como embajador francés ante los nazis o viceversa– va avisando telefónicamente al cuerpo de verdugos para que estén preparados (aunque esto el espectador solo lo sabe al final), manteniéndose el misterio sobre la identidad de esos personajes. Los abogados defensores de oficio también son movilizados, informándoles ante su sorpresa, de las peculiaridades del proceso, lo que provoca que estos, pese a lo escandaloso de las penas (diez años de prisión retroactivos por insultar a un guardia) se alegren cuando sus respectivos clientes no se hallan entre los seis condenados a muerte una vez comenzado el proceso.

Todo el desarrollo de la preparación del proceso provoca que sus descripciones sean lúcidamente lacerantes, a través de la sucesión multitudinaria de personajes episódicos, retratados en pocos rasgos. Apenas en unos trazos, en unas líneas de diálogo, la complejidad, intereses y naturaleza de los diversos juristas o miembros del gabinete, queda definida, con un espíritu costumbrista –un humor negro, más evidente que nunca en la obra del autor– que aporta al relato una atmósfera de acidez mediterránea. Quizá precisamente, el reiterado dato de que un director de origen griego y un guionista de origen español, se enfrenten a un material tan francés, potencia esa mirada propia de la aproximación sarcástica a las instituciones habitual de determinado cine italiano, o del cine de Buñuel y Berlanga. Costa-Gavras dice al respecto: “*Yo no diría comedia, porque la comedia tiene reglas diferentes. Hablaría más bien del sarcasmo o de la ironía que provocan eventualmente la sonrisa o incluso la risa*”⁴⁵⁴.

Estas connotaciones enfurecieron a algunos críticos franceses, y no precisamente de adscripción conservadora: “*Náusea, no solo insatisfacción y cólera, eso es lo que me inspira Sección especial (...). ¿Por qué error de perspectiva este drama vigoroso y brutal se deja absorber por lo anecdótico y lo pintoresco? (...) ¿Por qué singular aberración una de las páginas más trágicas de nuestra historia se convierte en la*

⁴⁵³ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 95.

⁴⁵⁴ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

pantalla en un lugar caracterizado por una involuntaria comicidad?”⁴⁵⁵. Al lector de este análisis, ya no hace falta exponerle muchos datos más para que comprenda que esa “comicidad”, sutilmente equilibrada con el drama y la denuncia, lejos de ser involuntaria resulta una de las notas más características de la obra de Gavras.

Tercera parte: el juicio-farsa.

Cómo en casi todos los films políticos previos del director, la parte final del film, una vez expuestos los hechos, dan lugar al proceso –casi siempre jurídico– que desarrolla las consecuencias de lo acontecido. Incluso en su ópera prima no política, *Los raíles del crimen* (1965), la estructura tiene esta forma, dedicándose la segunda mitad del film a la investigación policial. En *Z* el proceso jurídico es justo y honesto, aunque al final quede en nada; en *Estado de sitio* es un proceso terrorista/revolucionario que desemboca en un asesinato; y en *La confesión*, como en el film que nos ocupa –el paralelismo evidente trazado por el propio Artur London⁴⁵⁶ ya fue comentado en el capítulo de *La confesión*–, el proceso judicial es una farsa circense completamente arbitraria e injusta que pretende dar una imagen limpia de un fraude criminal del que todos los implicados –víctimas y verdugos– son conscientes. Una farsa que, al iniciarse la proclamación y conformación del tribunal –todos vestidos con sus togas rojas, en una estampa casi litúrgica, punteada por la música de órgano–, retrotrae al inicio teatral del film. [Ver **Figura 6**].

FIGURA 6:



A partir de este momento –pasada una hora de metraje– la narración individualiza a los acusados singularizando sus casos; una transformación con respecto a la estructura del libro de Villeré, que comenzaba por narrar las biografías de los tres

⁴⁵⁵ MARTIN, M., “Dégouts et des couleurs”, *Écran 75*, mayo 1975, nº 36, p. 12; citado en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 99.

⁴⁵⁶ LONDON, A. (2000), *op. cit.*, p. 334.

sentenciados a muerte. El sello del director se muestra más visible al potenciarse una identificación del público, aunque sea muy puntual, con algunos personajes. En concreto, con el del comprometido abogado encarnado por Jacques Perrin, o con el del periodista (Bruno Cremer), respondón y sin pelos en la lengua, que pese a jugarse el cuello, saca los colores al tribunal. Del mismo modo, los pequeños *flashbacks* que informan sobre aspectos personales de dos de los acusados, insuflan la única huella emocional en la narración; una herramienta que potencia la indignación del espectador ante lo que ve, generando así la intensidad de denuncia, frente al retrato crítico, pero más risible que indignante, que presentan los dos bloques previos.

El presidente de la corte (Claude Piéplu) resulta un arrogante arribista tan prepotente con los acusados como dócil ha sido con el poder. La cámara incide en el detalle de su anillo de casado mientras revisa la sentencia. Lo que da paso a una breve secuencia que le muestra volviendo a su casa en donde celebra su nombramiento con su esposa. Previamente, sus superiores han comentado que su esposa siempre le reprocha no haber llegado a nada en la vida, por lo que su nombramiento como presidente de la sección especial será el colofón a su carrera. La escena apunta aún más el carácter grotesco del personaje.

Sólo uno de los cinco miembros de la sección especial, el magistrado Linais⁴⁵⁷ (Jean Bouise, habitual del cine de Costa-Gavras) muestra permanentes recelos contra la labor del tribunal y se obstina en votar en contra de la pena de muerte. El fiscal (Jean Champion) actúa maquinalmente con gran cinismo y frialdad y se limita a exigir la pena máxima y otras penas de prisión desproporcionadas, sin pestañear. Uno de los fiscales sustitutos se atreve a instancias del “Decreto Daladier de 1939” a hacer caso omiso de las espurias directrices recientes, pero según sabemos en *off*, el tribunal –en una decisión insólita– sentencia por encima de la petición del ministerio fiscal.

Entre los acusados, se singulariza especialmente el caso de un judío comunista, pequeño y calvo, Abraham Trzebrucki (Jacques Rispal, el mismo intérprete del acusado al que se la caían los pantalones en *La confesión*), portador de papeles falsos por un malentendido; y cuya vida es mostrada puntualmente por pequeños *flashbacks* casi cómicos (su boda, la apertura de su comercio). [Ver **Figura 7**].

Pese a la encendida defensa del joven abogado de clase acomodada Lafargue (Jacques Perrin), Trzebrucki es sentenciado a muerte. La inquisición a la que el juez

⁴⁵⁷ El verdadero Linais, que vivía aún en 1975, aportó, de modo suplementario al libro de, algunos testimonios.

(Claude Pieplú) somete al encausado, recuerda poderosamente a los interrogatorios de *La confesión*. Su pasado es juzgado a la luz del presente, con lo que su inscripción en el consulado soviético de París –cuando lo había– resulta una acción subversiva, mientras que sus declaraciones son tergiversadas e interpretadas espuriamente por el magistrado para que resulte culpable. La necesidad de la culpabilidad –del proceso– como en aquel film, plantea la necesidad de fabricar el caso.

FIGURA 7⁴⁵⁸:



El abogado Lafargue (Perrin) que tiene acceso al poder acude a Vichy, al teatro del inicio, para solicitar a Pétain o a alguno de sus ministros un indulto. En una escena irónica y elegante, casi propia nuevamente de una concepción *lubitschiana*, cada ministro le pasa al otro la pelota, hasta que todos le niegan la gracia.

Otro de los acusados con mayor relieve es un periodista del diario comunista *L'Humanite*, Sampaix (Bruno Cremer). Desde el comienzo, Sampaix pone en su sitio al tribunal lanzando una acusación directa y avisando a los componentes de las represalias que sufrirán una vez que Alemania pierda la guerra. Una especie de llamada de alerta irónica por parte de los autores, ya que, efectivamente, Alemania perdió la guerra, pero a los responsables franceses de la astracanada judicial no les sucedió nada.

La corte, tras deliberar y básicamente por cobardía, no se decide a aplicar la pena de muerte contra un periodista, y decide sentenciarle a perpetuidad. Sampaix lo considera una absolución mientras anima a sus compañeros reos e incluso trata de concienciar a los gendarmes. El cine de Gavras vuelve a incluir un nuevo personaje periodista, cuyo papel vuelve a tener una función esencial como símbolo de oposición, al igual que los personajes encarnados por Jacques Perrin y O.E. Hasse en *Z* y *Estado de sitio*, respectivamente.

⁴⁵⁸ Se ha añadido a los fotogramas referidos a los *flashbacks* un borde blanco.

El tercer caso singularizado es el de Bastard (Yves Robert), obrero bigotudo, “carne de horca” según prejuicios de los jueces, y colaborador puntual de movimientos subversivos. Un ladrón casi *chapliniano*, según se muestra en los pequeños cortes en que aparece robando una bicicleta o un coche, y perseguido por un montón de gendarmes que aparecen sorpresivamente, en una especie de estilo-homenaje a esa comicidad muda, repetida en *Edén al oeste* (2009), y que refuerza aún más la clarísima apuesta por la comedia que realiza habitualmente el director, pese a su aura genérica de director serio. [Ver **Figura 8**].

FIGURA 8:



El personaje de Bastard (Yves Robert) recibe un tratamiento específico a través de esas inclusiones un tanto insólitas, que ejercen de absoluta ruptura en la radiografía histórica tan lineal. La cámara le rodea en un movimiento envolvente, como si quisiese arroparle simbólicamente a través de su bagaje biográfico y emocional, humanizándolo —como al resto de acusados— frente al carácter de simples marionetas de los legisladores y juristas. “*La acción del film avanza de forma implacable, apenas interrumpida por los flashback de los condenados que, en realidad, resultan perfectamente prescindibles (...), la mayoría son estrictamente ilustrativos, muy lejos de la especulación sobre la memoria que caracteriza a la literatura de Semprún y uno de ellos también contiene un explícito homenaje a Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette, Vittorio De Sica, 1948)*”⁴⁵⁹. Dice Costa-Gavras a tenor de esta afirmación: “*Trabajamos de una manera demasiado apresurada y hubiéramos necesitado mucho más tiempo para escribir el*

⁴⁵⁹ RIAMBAU. E. (2007), *op. cit.*, p. 96.

guión y evitar el sentimentalismo hacia esos personajes. Fue una gran lección. El trabajo de guión es esencial, y el mejor momento del film es el del tribunal, la elección de los expedientes de los acusados. Creo que, en lo que viene a continuación, corrimos demasiado. En el rodaje ya tenía mis dudas, pero después lo vi muy claro”⁴⁶⁰. Al margen de esta aseveración, como en *Z* o *La confesión*, aunque con un tono más bufo, estos espacios generan un extrañamiento lírico intenso. El pasado del personaje, metido siempre en líos a instancia de amantes o prostitutas, es relatado en fugaces fogonazos, aportando un apunte emocional, muy *sempruniano*, como un toque poético que rompe la farsa –con una verdadera farsa– y que genera una cierta melancolía. No se trata tanto de *sentimentalismo* como manifiesta el mismo Gavras, sino de una leve humanidad que separa –como en *La confesión*– a los seres, individuos singulares, del engranaje.

Por otro lado, la simpatía que suscitan estos condenados contrarresta la actitud recalcitrante del tribunal: “*en este caso no me dirán que tienen reparos para emitir la condena*”⁴⁶¹, dice el presidente del tribunal (Piéplu), dejando ya completamente al descubierto su ideología de fondo, profundamente antisocial y fascista. El apunte de los verdugos que esperan durante toda la sesión –muy español, y muy macabro– resulta algo vago hasta que al final se comprende provocando un *shock* que combina el humor negro y el escalofrío. Mientras los verdugos comen, al fondo y vestidos de milicianos fascistas, aparecen como cameos Yves Montand y el propio Costa-Gavras.

El suspense de esta parte vuelve a estar construido sobre la repetición. Cada caso de los seis que son expresamente relatados sigue los mismos patrones narrativos y visuales. El relato –con o sin *flashbacks*– de la trayectoria del procesado, las observaciones del fiscal y de los jueces, la réplica del abogado, el regreso del procesado a la sala contigua con sus camaradas, y la deliberación de los magistrados. Como en el desfile final de los militares de *Z*, o en la secuencia del autobús de *Estado de sitio*, el ritmo, el suspense e incluso la comicidad, nace de las variaciones que se efectúan sobre ese esquema repetido que se convierte en previsible. La ruptura matizada de esa previsión, y en este caso la falta de información sobre el sentido de las condenas, genera la tensión narrativa. Paradójicamente, y como en *La confesión*, las abusivas penas de cárcel son recibidas por los personajes y por el espectador como un alivio frente a las penas de muerte que se saben decididas.

⁴⁶⁰ Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 97.

⁴⁶¹ COSTA-GAVRAS (1975), *op. cit.*

Terminado el proceso, sólo se consiguen tres condenas, después de que se levante la sesión ante la disolución definitiva del tribunal, por la renuncia definitiva del magistrado Linais (Jean Bouise) a seguir con la colección de penas de muerte. Un letrado anuncia que los reos terminaron siendo aniquilados de un modo u otro, y que los tribunales de excepción continuaron funcionando durante el resto de la guerra, además de que sus responsables apenas fueron sancionados a su término, después de que se muestre fríamente el montaje del cadalso y de la guillotina en el patio. La última imagen está presidida por la frase que reza “*Siempre... Razón de Estado*”.

Algunas consideraciones:

Cómo de costumbre con respecto a los anteriores films del autor, la película mantiene la estructura de la exposición, la demostración apelativa a la indignación político-moral del espectador, y la conclusión que vuelve a ligar mediante informaciones impresas, la historia fílmica con la verdad histórica.

La denuncia una vez más no se focaliza sobre los responsables máximos de la atrocidad o del régimen tiránico, sino sobre los hipócritas y fariseos, cínicos defensores de una legalidad falsa, cobardes reaccionarios camuflados en absurdos procedimientos. La lectura en dirección opuesta de este principio, implica como dice Marcel Oms, que “*Costa-Gavras ha osado tratar no solamente un asunto auténtico poco halagador para el honor de una cierta magistratura francesa (...) sino también aproximarse por esta jurisprudencia a la esencia misma del pétainismo*”⁴⁶².

El final, como apunta Riambau⁴⁶³, vuelve a referirse al presente, al plantear la ocultación que el Estado francés de posguerra procuró sobre este episodio concreto, lo que incluso le generó problemas al historiador y politólogo Hervé Villeré a la hora de lograr acceso a los expedientes y actas del proceso en los años setenta⁴⁶⁴. “*Bajo el pretexto dramático que sostiene la intriga de la película, los autores han querido plantear a la opinión pública un debate fundamental para toda democracia: una reflexión sobre las relaciones de poder y de derecho, de la injerencia del ejecutivo en el*

⁴⁶² OMS, M. (1985), *op. cit.*, p. 65.

⁴⁶³ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 99.

⁴⁶⁴ “*Se trata en efecto de evitar hasta el extremo posible, los perjuicios a los intereses privados, y de reavivar pasiones en la opinión pública*”. Esta es la conclusión final de la carta de René Plevin, ministro de Justicia francés en 1972, que deniega el acceso a Villeré al material clasificado sobre los juicios de la sección especial. VILLERÉ, H. (1973), *op. cit.*, p. 17.

judicial, de la sumisión de los jueces a la razón de Estado, y de la inaplicación del principio intangible de la separación de poderes legislativo, judicial y ejecutivo, única garantía de la República”⁴⁶⁵.

La visión de los autores –motivo por el que volvieron a ser criticados desde determinadas posiciones de izquierda, sumadas al rechazo de los sectores conservadores–, no pretende analizar –como, por ejemplo, *Lacombe Lucien* (id., Louis Malle, 1974)– las implicaciones sociales y la imbricación popular del fascismo en la población francesa. “*El poder no es visto más que bajo la forma clásica del teatro con sus bastidores. Nada se dice del pétainismo cotidiano, ya que todo se halla ya en la Historia, codificado, fijado, juzgado y adquirido de antemano. En cambio, el pétainismo es un sistema en el que el poder se halla por doquier: milicias, colaboradores o delatores. Costa-Gavras sólo lo ve allá donde resulta previsible: en los ministerios y en los pasillos de los tribunales*”⁴⁶⁶. Jean de Baroncelli escribía en *Le Monde*: “*Nos hemos convertido en exigentes con la verdad. Puestos a poner en la pantalla el drama de la Sección especial, habría sido preferible hacerlo sobre la forma de encuesta filmada, como Le chagrin et la pitié [Marcel Ophüls, 1969] o Au nom de la race [Clarissa Henry, Marc Hillel, 1974]. El ‘mecanismo’ que es aquí descrito no soporta ni el disfraz ni la fabulación*”⁴⁶⁷.

Precisamente, frente a esa visión mucho más habitual ofrecida por el cine –la de los colaboracionistas y los delatores anónimos– Costa-Gavras lanza un ataque contra el corazón de las instituciones francesas, contra las manchas –como las pisadas del cartel sobre la alfombra de la justicia– del sacralizado *État de Droit* galo⁴⁶⁸. La crítica es mucho más lacerante, porque no se queda en el comportamiento traidor de determinadas capas sociales, cuyo proceder, aun no justificándose, se contextualiza en una época caótica de supervivencia a cualquier precio. Su ataque se dirige contra las autoridades

⁴⁶⁵ OMS, M. (1985), *op. cit.*, p. 66.

⁴⁶⁶ TOUBIANA, S., “Mais qui raisonne”, *Cahiers du Cinéma*, julio-agosto 1975, nº 258-259, p. 45.

⁴⁶⁷ BARONCELLI, J., “Section spéciale”, *Le Monde*, 25 de abril de 1975.

⁴⁶⁸ La actualidad de la materia tratada en *Sección especial* sigue teniendo su espacio en la actualidad. En 2007, según relata Nathalie Nezick, Jorge Semprún se quejaba durante un debate celebrado en Alemania, de la escasa visibilidad del film en Francia, incluso en televisión. Algunos meses más tarde, un pase televisivo del film, servía para que, en el contexto de una polémica judicial concreta, relativa también a los efectos retroactivos de una ley, una jueza escribiese en prensa en relación con el film, al describir la acción política puesta en cuestión como un “mal flashback”. [NEZICK, N., “Section spéciale: le procès d’une juridiction d’exception ordinaire”, en CÉSPEDES, J. (Ed.), *Cinéma et engagement. Jorge Semprún scénariste*, CinémaAction y Éditions Charles Corlet, Condé-sur-Noireau, 2011, p. 79]. Del mismo modo, la polémica española sobre la sentencia del Tribunal de Estrasburgo en torno a las penas de los terroristas –dictada el 21 de octubre de 2013– reaviva el debate en torno a la retroactividad de las leyes y la cuestión de la razón de Estado.

cuya “razón de estado” nace de una usurpación distanciada del poder. De las clases que no necesitaban actuar con tanto desprecio por los valores que simulaban preservar para la paz. Un retrato histórico de un episodio concreto, no solo vergonzante para el imaginario histórico francés, como todo el periodo colaboracionista, sino además completamente escondido entre los legajos del ministerio de Justicia, todavía a mediados de la década de los setenta.

En torno a *El otro señor Klein* (*Mister Klein*, Joseph Losey, 1976)

Después de *Estado de sitio*, Costa-Gavras se había embarcado junto a Franco Solinas en un proyecto de resonancias históricas, ambientado en la época de la ocupación en París. La acción tenía como trasfondo –al igual que *Sección especial*–, el análisis del colaboracionismo francés, a partir de las deportaciones de los judíos que se produjeron en París, durante la conocida, como “Redada del Velódromo de Invierno”, en 1942. Los jóvenes productores, según cuenta Gavras, pretendían hacer un film histórico a partir de las pequeñas historias entrecruzadas de los personajes, en la línea de *El día más largo* (*The Longest Day*, 1962), con el que el cineasta no estaba de acuerdo⁴⁶⁹.

La película, protagonizada por Alain Delon, terminó siendo dirigida por Joseph Losey, y firmada por Franco Solinas, en colaboración con Fernando Morandi. Costa-Gavras retiró su nombre de los créditos del guión, pese que haber participado en su creación. “Hubo problemas con los productores. Yo siempre había pensado que Klein tenía que ser interpretado por [Jean-Paul] Belmondo. Porque era un personaje no judío, un francés de la calle, un vividor. Así es como lo veíamos Solinas y yo. Y después se recurrió a Delon. Aquello me pareció inaceptable. No podía ver a Delon en el papel”⁴⁷⁰. Gavras se mantuvo alejado del proyecto por su fidelidad a Belmondo, y pidió que se retirase su crédito del film, para no provocar interferencias con Losey.

El film narra una historia original de aire *kafkiano* en la que Robert Klein (Alain Delon) es un tipo acomodado que vive en París durante la ocupación alemana con total indiferencia, e incluso aprovechando para comprar, por precios irrisorios, obras de arte a judíos apurados. Sus problemas comienzan cuando descubre que existe otro señor Klein judío, al que persiguen las autoridades, y que además le utiliza a él como señuelo. Klein le busca sin resultado, mientras logra los certificados que demuestran su identidad y su origen –un detalle que se basa en un personaje real, Georges Montandon, que se dedicaba a expedir certificados de raza–. Las pesquisas de Klein le conducen a un

⁴⁶⁹ Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 262.

⁴⁷⁰ Costa-Gavras a Felipe Vega, en VEGA, F., “Entrevista Constantin Costa-Gavras”, *Casablanca*, junio 1982, nº 18, p. 45.

castillo en el campo, al que ha sido invitado por una mujer (Jeanne Moreau) que le confunde con el otro señor Klein, al que tiene como amante. Klein continúa sin atar ningún cabo, y junto con su abogado (Michel Lonsdale) decide que lo mejor es obtener una nueva identidad y abandonar París, en donde los judíos están siendo detenidos. Mientras viaja en tren hacia Marsella, encuentra por azar a la amante de su doble, a la que había estado buscando, y decide regresar. Su curiosidad irracional por hallar a ese otro Klein le conducirá finalmente a ser apresado por la policía y deportado junto con millares de judíos, durante la jornada del Velódromo de París, en dónde fueron provisionalmente concentrados.

La película plantea un argumento que mezcla tres conceptos clásicos del cine de Gavras: la denuncia política del colaboracionismo francés con los nazis –*Sección especial*–, un atractivo suspense en clave *hitchcockiana* –*Z*–, y el sugerente elemento *kafkiano* –*La confesión*– del doble. No obstante, el resultado final, firmado por un autor total como Losey, se desvía del típico enfoque de Gavras, optando por aportar una densidad diferente a la historia. La película rompe conscientemente el ritmo narrativo del suspense, y opta por una abstracción más existencialista que aligera las convenciones dramáticas e históricas, centrándose –aquí si se halla la huella de Solinas– en la incertidumbre del personaje, que acaba dudando de su propia identidad. “*Losey, eso es verdad, hizo una buena película; a mi modo de ver demasiado metafísica (...), kafkiana. Y a mi me parecía que era preciso ser un poco más realista. Mostrar un poco más la participación de la policía francesa, porque nunca se ha hablado claro del tema en Francia*”⁴⁷¹.

La película, con la aportación hierática de Delon, se destaca por su gelidez un tanto *melvilleana*, que ralentiza de forma buscada el desarrollo de las secuencias y de los diálogos, reforzando el rol de los personajes femeninos. No obstante, en su último tercio, es dónde las huellas de Gavras pueden sentirse con más nitidez, en lo referido a toda la secuencia del tren y de la estación, cuando Delon decide regresar pese a estar salvado de facto, y el desenlace en el que, desde el punto de vista del interior de un autobús lleno de judíos franceses que están siendo deportados, se observa la indiferencia del resto de parisinos, que continúan con sus compras en el mercado.

⁴⁷¹ Costa-Gavras a Felipe Vega, en VEGA, F., “Entrevista Constantin Costa-Gavras”, *Casablanca*, junio 1982, n° 18, p. 45.

Proyectos fallidos e *Il cormorano*.

Son muchos los proyectos que Costa-Gavras –como los de cualquier cineasta con su posición– estuvo a punto de encarar y que nunca llegaron a realizarse, o que finalmente fueron encomendados a otros directores. Entre ellos, sin ir más lejos, *El padrino*⁴⁷², el film *Deliverance* (*id.*, 1972), luego dirigido por John Boorman, un proyecto sobre el asesinato de John Kennedy, y otro sobre Robert Kennedy basado en su libro *The Enemy Within*. También se interesó en una posible adaptación del caso Dreyfus⁴⁷³; en una historia ambientada en la Comuna de París (1871), o un proyecto la llamada Orquesta Roja. En 1968 se plantearon una serie de reuniones para rodar un film colectivo después de los sucesos de mayo, en que paradójicamente Costa-Gavras se alineo con diversos representantes del cine militante beligerantemente contrarios a su modelo de cine político, Jean-Luc Godard, Alexandre Astruc, William Klein, Marin Karmitz: “*Debíamos hacer un film colectivo sobre la represión. Después del 68, bajo Pompidou, se dio un giro, un aumento de la censura. Era un periodo confuso. Éramos demasiado diferentes para entendernos. Godard y Karmitz estaban decididamente a la izquierda. Astruc (que estaba en contra de La confesión) se posicionó después a la derecha. En Todo va bien, con Jean Fonda y Montand, Godard ha puesto alguna de las ideas que se expresaron durante las reuniones. Godard no había perdido el tiempo*”⁴⁷⁴.

Con Jorge Semprún, Gavras intentó llevar a cabo su viejo deseo de adaptar *La condición humana*, de Malraux⁴⁷⁵, y un proyecto más reciente, en 2007⁴⁷⁶, sobre su

⁴⁷² “Charles Budhorn, que era el patrón de la Paramount me envió el libro de Mario Puzo, y me dijo que eso era lo que íbamos a hacer juntos. Lo leí y le dije que no podía aceptarlo, porque en aquella época mi inglés era mucho más pobre que en la actualidad. Entonces le recomendé que buscara a un italiano o a un norteamericano que conociera bien Italia (...). Lo que yo propuse no era tanto un film sobre la familia, sino sobre las relaciones de la mafia con la droga, pero ese era un tema que no se podía tocar”. Costa-Gavras a Esteve Riambau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 258.

⁴⁷³ Costa-Gavras explica que no quiso rodarla en inglés porque le parecía absurdo siendo una historia ambientada en Francia. Costa-Gavras a Antonio Castro, en CASTRO, A., “*Consejo de familia*. Entrevista con Costa-Gavras”, *Dirigido por*, febrero 1987, nº 144, p. 47.

⁴⁷⁴ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.), (2002), *op. cit.*, p. 27.

⁴⁷⁵ El proyecto, que iba a ser financiado por China, no salió adelante por los cambios que exigieron los productores con respecto a los criterios de censura del gobierno de aquel país. CROWDUS, G., “The Missing Dossier: An Interview with Costa-Gavras”, *Cineaste*, 1982, vol. XII, nº 1, p. 35. La película, que tenía ya el guión escrito, tenía previstos como actores a Meryl Streep, Jon Voight, Richard Gere e incluso

juventud en Grecia durante la Guerra Civil⁴⁷⁷, que dio paso a la intención más firme de hacer un film ambientado en el rodaje de *L'espoir* de Malraux en la España de la guerra, truncado por la muerte de Semprún. *“Jorge quería siempre que hiciéramos una película sobre mi juventud en ese periodo, porque le había contado muchas historias. Además él encontraba a menudo que había una relación entre la guerra española y la guerra civil griega. Supongo que sobre todo por la facilidad con la que se mataba la gente [Sonríe]. Pero finalmente no lo hicimos; era un proyecto. El verdadero proyecto con Jorge era el último sobre el que habíamos discutido y que nos interesaba mucho a los dos. Se trataba de hacer una película sobre una historia de verdad, sobre lo que se comprende sobre ella y sobre lo que no. Queríamos hacer la película sobre Malraux, en el momento en que prepara el rodaje de *L'espoir* y sobre sus dificultades para elegir las diferentes escenas, sobre lo que quería decir sobre la guerra de España. Esa dificultad, el problema de Malraux, era también el problema de Jorge, y el mío, el conseguir hacer eso. Era una historia compleja pero muy fascinante, en la que intervenían también mujeres naturalmente. Malraux tenía una amante y también a su ex-mujer Clara, con la que tenía mucha confianza y que le aconsejaba mucho. Entonces Jorge y yo empezamos a hablar sobre el proyecto. Él me dijo: ‘Termino este libro –porque estaba acabando un libro– y después nos ponemos a trabajar’. Después tuvo que someterse a una operación y dijo: ‘Bueno, después de la operación empezamos a trabajar’. Pero finalmente se descubrió su enfermedad”*⁴⁷⁸.

Por su parte, con Franco Solinas, Costa-Gavras trabajó en un guión sobre el caso de Aldo Moro: *“El film debía iniciarse con la visita de Leone [Giovanni Leone, presidente del gobierno italiano] a Washington. Era una gran fiesta de bienvenida, un cortejo de barcas que avanzaba por el lago que hay delante de la Casa Blanca. Sobre la barca principal Leone cantaba ‘O sole mio’ a invitación de los americanos. Moro estaba en una barquita que venía por la derecha, lo habían ya marginado por sus ideas*

Jack Nicholson. Costa-Gavras a Felipe Vega, en VEGA, F., “Entrevista Constantin Costa-Gavras”, *Casablanca*, junio 1982, nº 18, p. 45.

⁴⁷⁶ Ya en la reseña de Fotogramas del Festival de Valladolid de 2003 se anticipa esa posibilidad: *“Durante la presentación del imprescindible libro de Esteve Riambau, De héroes y traidores dedicado a Costa-Gavras, el escritor Jorge Semprún expresa con cierto laconismo su deseo de hacer una última película con el cineasta de origen griego”*. SARDÁ FROUCHTMANN, J., “Vientos del Este”, *Fotogramas*, diciembre 2003, diciembre 2003, año LVII, nº 1922, p. 199.

⁴⁷⁷ *“No quiero hacer una película política, sino muy personal: su memoria de joven griego en la época de la guerra civil en Grecia y de la resistencia”*. Jorge Semprún cita a Europa Press, recogida en “Jorge Semprún trabajará con Costa-Gavras en una película sobre la guerra civil griega”, *La Vanguardia*, 22 de marzo de 2007.

⁴⁷⁸ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

políticas”⁴⁷⁹. Respecto a este proyecto Gavras explica los motivos para abandonarlo: *“Faltaba la llave del drama, la verdadera razón para que alguien (¿quién?) tomase la decisión de matarlo. Recuerdo que hablamos también con Eugenio Scalfari. Esta exigencia de ser absolutamente claro lo bloqueo. Hablé con algunas personas en París a propósito de las Brigadas Rojas, me prepararon una cita con una señora alemana... pero en realidad aquello que me contaron era poco significativo. Paola Tavella, en su libro Il prigionero [en el que luego se basaría Buenos días, noche (2003), de Marco Bellocchio], ha hecho la reconstrucción más detallada que yo he visto del caso Aldo Moro”*⁴⁸⁰. A tenor de este planteamiento, Gavras expone su opinión sobre el film realizado finalmente por Bellocchio: *“Es interesante. Pero, yo quería ir al fondo de las cosas porque ese asesinato, el asesinato de Moro, había frenado todo un movimiento político europeo. Moro había dicho cosas formidables para la política italiana. En esa época estaba el Partido Comunista que sacaba el 35% de los votos y los demócrata-cristianos que tenían también el 35, casi el 40%. Moro dijo: ‘Son las paralelas convergentes’. ¿Entiende usted? Las paralelas no son convergentes nunca. Es una frase absolutamente surrealista. No surrealista al final, si no de una gran brillantez política, desde mi punto de vista. Yo quería saber cual era la equivocación de Moro y porque habían matado a un hombre como él, que tenía una visión que habría cambiado muchas cosas. Evidentemente, no se sabe nada. Bueno, hay toda suerte de suposiciones. (...) Era un proyecto que me interesaba mucho y que estaba muy avanzado. Bueno, muy estudiado con Franco (...). Teníamos ideas, información de aquí y de allá, e incluso los brigadistas a los que pude ver, que se encontraron conmigo, cuando preparaba el film. Cuando les dije: ‘Díganme, ¿Cómo y porqué lo han hecho?’. Ellos no respondieron. Así que no hicimos el proyecto, si no, no habrían sido más que suposiciones”*⁴⁸¹.

Dentro de este limbo de las películas inexistentes, el caso de *Il cormorano*, merece un comentario aparte. Este proyecto va más allá porque existía un guión ya terminado, co-escrito con Franco Solinas en 1977, y porque la película estaba ya en fase de pre-producción. La inspiración había sido la Revolución de los Claveles en Portugal, y la conversación entre el líder socialista Mario Soares, Gavras y Solinas, después de que estos se desplazaran a Portugal para documentarse, en torno a la problemática de las multinacionales: los peligros ciertos de que una radicalización de la situación conllevara

⁴⁷⁹ Costa-Gavras a Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.), (2002), *op. cit.*, p. 23.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, pp. 23-24.

⁴⁸¹ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

una salida masiva de las empresas extranjeras del país. *“El gui3n mostraba al dirigente de una compa3a norteamericana que tiene una gran f3brica en un pa3 d3nde estalla la revoluci3n. Los obreros empiezan una huelga, y de pronto, la empresa desaparece. Un lunes, cuando vuelven al trabajo, se encuentran con que solo queda el edificio, y unas pocas m3quinas muy pesadas. Se han trasladado a Asia porque necesitan unos obreros muy j3venes y con gran capacidad visual para trabajar con microscopios. A partir de los veinte a3os, el ojo ya no tiene los reflejos suficientes. Los personajes eran el viejo patr3n de la f3brica, un norteamericano casado con una francesa, y el joven que viene a controlarlo y toma la decisi3n de despedir a todo el mundo”*⁴⁸².

Robert Mitchum hab3a aceptado el papel del propietario, llamado en el gui3n Charles Rathbone, aunque Solinas y Gavras tambi3n pensaban en William Holden, que hab3a mostrado su entusiasmo; mientras que Robert Redford estaba en negociaciones para aceptar el del otro protagonista, llamado Steve Morrison. Finalmente, Redford no acept3 el papel porque exig3a cambios, que Solinas y Gavras no aceptaron, para que su personaje, el joven arribista americano, terminase siendo positivo. Su salida del proyecto provoc3 que finalmente, al carecer de un protagonista como Redford, el film quedase bloqueado. *“Era un tema que nos tocaba mucho el coraz3n a ambos, quer3amos hacer un film diferente, quer3amos ponerlo en escena desde puntos de vista contradictorios, inusuales: examinar el lado positivo y el negativo de estos grandes imperios econ3micos mundiales. Y naturalmente hab3a un personaje que hac3a de gu3a por toda la historia: era un viejo dirigente de una gran empresa, un hombre valiente, honesto, problem3tico que progresivamente va siendo marginado de los grupos de poder: una bella historia, pero nadie ha querido producir el film”*⁴⁸³. Un proyecto nunca realizado, que por los datos que se conocen, habr3a supuesto un estadio m3s en la evoluci3n de los films pol3ticos del t3ndem Gavras-Solinas, respecto de *Estado de sitio*, al ampliar la contraposici3n de puntos de vista y las contradicciones pol3ticas y sociales. As3 mismo, su argumento *–“un film sobre las leyes de la econom3a de mercado, sobre las multinacionales americanas en Europa (...)”*⁴⁸⁴–, se habr3a adelantado a su tiempo, anticipando los temas claves de la sociedad contempor3nea que Gavras a tratado, con muy distinto enfoque, en *Arcadia* o *El capital*.

⁴⁸² Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, pp. 260-261.

⁴⁸³ COSTA-GAVRAS, “Il fascino cos3 difficile del mio caro amico”, *La Nuova Sardegna*, 28 de mayo de 1985.

⁴⁸⁴ MICARELLI, L., “Un testo dimenticato, Il cormorano”, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.), (2002), *op. cit.*, p. 113. En este art3culo, Laura Micarelli reconstruye el proceso sobre este film, e incluye algunos extractos del gui3n original.

Une production
GEORGES ALAIN VUILLE

YVES
MONTAND

CLAIR DE FEMME

ROMY
SCHNEIDER



UN FILM DE
COSTA-GAVRAS

d'après le roman de ROMAIN GARY
Scénario de COSTA-GAVRAS

avec ROMOLO VALLI • ROBERTO BENIGNI • DIETER SCHIDOR
avec la participation de LILA KEDROVA et HEINZ BENNENT

Musique de JEAN MUSY • Editions Musicales ANANSA MUSIQUE-Fribourg

Directeur de la Photo RICARDO ARONOVICH • Chef Décorateurs MARIO CHIARI et ERIC SIMON • Directeur de Production MICHEL CHOQUET
une co-production France : LES FILMS GIBE - LES FILMS CORONA - Paris • Italie : PARVA CINEMATOGRAFICA S.r.l. - Rome

Allemagne : FILMPRODUKTION JANUS G.m.b.H. - Frankfurt
Distribué par GAUMONT



7. EL DESCANSO DEL GUERRERO.

Una mujer singular (Clair de femme, 1978)

El séptimo largometraje de Costa-Gavras supone un punto de ruptura insólito con su filmografía previa en el que abandona momentáneamente el discurso político. “Vuelvo a mis preocupaciones personales. En la vida estoy entre ambas, las sociopolíticas y las personales”⁴⁸⁵, declaró el director. *Clair de femme* abre, sin embargo, algunas vías que el autor retomará posteriormente de forma puntual. Tras desistir, en base a dificultades financieras del proyecto “Il cormorano”, el director volvió a contar con Montand para la que, sin duda, es la película más alejada de su universo habitual.

El descanso en la denuncia que supone la película *Clair de femme* se convierte en un síntoma –como *Il gabbiano* (1977), en el caso de Marco Bellocchio, o *Un taxi malva* (*Un taxi mauve*, 1976) para Yves Boisset– de que los tiempos –cinematográficos y políticos– están cambiando. Costa-Gavras adapta con este film una novela homónima de Romain Gary, publicada en 1977. Un proyecto en el que estuvo a punto de colaborar el escritor checo Milan Kundera, y para el que el guionista Christopher Frank –muy ligado precisamente a otros films de Romy Schneider– escribió un libreto que no fue utilizado. “Cuando el productor leyó el guión que yo había hecho, me dijo que era

⁴⁸⁵ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 36.

complicado; porque yo había utilizado totalmente el estilo de escritura de Romain Gary. El productor me dijo: ‘Quizá hace falta buscar a alguien...’. Yo le dije: ‘Inténtalo’. Lo hizo Christopher Frank, al que yo conocía bien. Hablamos sobre el guión. Le dije: ‘Haz lo que tu veas’. Lo hizo; y el productor cuando lo vio dijo –yo estaba allí y lo escuché–: ‘Nos ha costado más de treinta millones para nada’. En la época eso era muchísimo [Se ríe]. No se mantuvo ni una línea de ese guión”⁴⁸⁶.

La pareja estelar, Montand y Schneider, curtida en el film de Claude Sautet *Ella y el otro* (*César et Rosalie*, 1972), procura una intensidad sustancial a sus personajes, que se deriva tanto de su esfuerzo interpretativo como de su simple halo estelar. *Clair de femme* fue una obra rechazada en su tiempo, tanto a nivel crítico salvo excepciones – entre las que destaca la de Marcel Oms: “No es ciertamente por azar que Costa-Gavras fue seducido por la admirable *Clair de femme*, de Romain Gary con la que ha hecho uno de sus mejores films en 1979”⁴⁸⁷ –, y en el campo comercial, pese al éxito que obtuvo en las nominaciones a los premios César⁴⁸⁸. Una reacción que explica comprensiblemente el abandono de esta vía, singularizada en este film, por parte del autor. La película es un extraño melodrama abstracto, con toques surrealistas, y un equilibrio complejo entre la trascendencia de las emociones que retrata y la ligereza burlesca en la forma de abordarlas. “Un humor negro que se impone a cualquier connotación melodramática”⁴⁸⁹, y que según el propio Costa-Gavras explica “fue precisamente el aspecto que más me interesó de la novela de Romain Gary, que era un amigo.”⁴⁹⁰. “Yo había pasado los cuarenta años, y uno se plantea la como posicionarse ante la vida, en la relaciones con las mujeres, con su mujer, con otras mujeres... y seguramente el libro de Romain Gary correspondía a esa preocupación del momento. Y también a la relación con la muerte. A la idea de la muerte que se aproxima cada vez más a partir de esa edad. Después todo eso se olvida. O es mejor pensar eso. Hace falta olvidar eso. [Se ríe]”⁴⁹¹.

⁴⁸⁶ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁴⁸⁷ OMS, M. (1985), *op. cit.*, p. 69. Los halagos matizados que se encuentran en PRÉDAL, R., “*Clair de femme*, ou l’impossible rencontre”, en PRÉDAL, R. (Ed.) (1985), *op. cit.*, pp. 84-84; o la aseveración de Erik Emptaz que considera que el film se postula como “una obra mayor”. EMPTAZ, E., “*Clair de femme*”, *Le Canard enchaîné*, 8 de septiembre de 1979, p. 28.

⁴⁸⁸ Premios del cine francés que habían comenzado a entregarse en 1976, y que saludaron a la primera obra de Gavras que podía concurrir, otorgándole el galardón al mejor sonido, y nominándola en las categorías de película, director y actriz.

⁴⁸⁹ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 102.

⁴⁹⁰ Costa-Gavras citado en *Ibid.* p. 102.

⁴⁹¹ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

La historia, con una narración un tango vaga y *fou* –frente a los guiones férreos que había construido el autor en sus films previos– presenta a dos personajes de fuerte presencia: un hombre y una mujer en su madurez, algo extraviados existencialmente. “Era eso que en la época llamábamos un balance existencial: la reflexión sobre la muerte, la relación con las mujeres, el final de un amor, el eventual inicio de otro amor... todo cosas que habíamos vivido en primera persona”⁴⁹².

El primero de los personajes, Michel (Yves Montand), intenta huir de su realidad, y por dos veces está a punto de coger un avión hacia un país lejano tras abandonar a su mujer, que sufre una enfermedad terminal. Al tomar la decisión de dejar pasar su vuelo a Caracas –ciudad que se convierte en un símbolo de la buscada fuga de los personajes, idea reforzada por las leves notas sudamericanas que componen la música de Jean Musy–, se cruza bruscamente con Lydia (Romy Schneider), tirando sus bolsas de la compra por el suelo al abrir la puerta del taxi. Su encuentro es tan azarosamente tópico, que parece un recurso de *screwball comedy* sublimado. Lydia acaba de perder a su hijo pequeño en un accidente de coche⁴⁹³, y su marido –que conducía el vehículo– ha perdido la razón.

Ambos, durante apenas una noche y un día, comienzan una serie de encuentros y desencuentros, en los que acaba poniéndose de manifiesto su dependencia mutua para hacer frente al dolor, mientras muestran una indecisión constante a la hora de poder despegarse de su pasado. [Ver **Figura 1**].

FIGURA 1:



Los dos son testigos –entre densos diálogos sobre la vida y la muerte expresados con cierto cinismo en un amargo intento de sobreponerse a la realidad– de una serie de circunstancias casi oníricas y burlescas. “Hay una ironía muy moderna en estos personajes dispersos. De hecho, el único defecto del film son los diálogos, de género

⁴⁹² Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 36.

⁴⁹³ Una circunstancia macabramente coincidente con la trágica muerte del hijo de la actriz a los catorce años en 1981.

literario”, le inquiere Tassone a Gavras, que responde: *“He respetado las frases de libro, me gustaban, pero reconozco que son exquisitamente literarias. La idea inicial era la de hacer emerger al personaje de una atmósfera irreal, lejos de la vida cotidiana”*⁴⁹⁴. *“Yo quería acercarme absolutamente a los sentimientos de Romain Gary, con su forma de hacer hablar a los personajes, en absoluto cotidiana. Una forma totalmente pasada de moda. Posteriormente, se le reprochó mucho y algunos críticos se lo echaron en cara también a la película: ‘Esto no es real, esto no es la realidad, etcétera’. Pero era lo que me había interesado de la historia. Tiempo después, Romain Gary me envió una pequeña carta para decirme: ‘Es la única película sobre mis libros que ha respetado mi escritura y mi forma de pensar’”*⁴⁹⁵.

La sucesión de estas escenas oníricas se desarrolla durante una especie de viaje urbano y nocturno de la pareja: las actuaciones de un domador de animales que bailan al son de un pasodoble (Romollo Valli), la intromisión en el local de la función de un pintoresco camarero filósofo (Roberto Benigni); una noche de amor tierno interrumpida por el recuerdo doloroso de la pérdida de la protagonista, traída a colación por una fotografía; y una grotesca fiesta aristocrática presidida por la suegra de Lydia, una exagerada rusa exiliada (La veterana característica Lila Kedrova). Juntos visitan al marido de Lydia, que habla sin sentido y recita fábulas, y acuden al apartamento de la mujer de Michel para descubrir que se ha suicidado. También el domador, Galba (Valli), muere finalmente de un infarto provocando una especie de conjuro exorcizante cuando su chimpancé y su perrita bailan otro pasodoble, y Michel huye corriendo del hotel al son de la música española.

FIGURA 2:



El protagonista asiste como testigo distante e incrédulo a una galería de situaciones estrambóticas, que parecen constituir una metáfora de lo extraña que le resulta la vida real.

⁴⁹⁴ Entrevista de Aldo Tassone a Costa-Gavras, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 36.

⁴⁹⁵ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

Los dos amantes circunstanciales finalmente se separan, tras una provisional despedida telefónica a la espera de un mejor momento para el encuentro. Una especie de recorrido por la muerte y la enfermedad, trufado de aire irreal, en el que todos los personajes, salvo los depresivos protagonistas, parecen actuar como fantasmas. [Ver **Figura 2**].

Dicho argumento choca por entero con los primeros títulos del autor. Frente a la mirada esencialmente distante de una realidad política concreta que se convierte en un acto de denuncia, aquí nos encontramos con una historia íntima y profundamente personal, mezclada con fantasías casi *buñuelianas*. En particular, y como apunta Riambau, en la escena de la fiesta aristocrática⁴⁹⁶, en la que la suegra rusa de Lydia (Kedrova) les explica, entre otras cosas, que la banda de música está compuesta por un grupo de fugados de Alemania del Este, que ha cruzado el muro bajo ráfagas de ametralladora, mientras estos tocan alegremente de fondo. Otra de las influencias espirituales que se deja sentir ligeramente es la de Fellini, uno de los cineastas más admirados por Gavras, que había pensado en Marcello Mastroianni para el papel del domador de perros interpretado por Romolo Valli, y cuya agenda de rodaje, le impidió aceptar el rol⁴⁹⁷.

Gavras se aproxima a la historia con ritmo eficiente pero sin sumergirse a fondo en la borrachera nihilista que parece afectar a los personajes. Su puesta en escena es demasiado funcional para el planteamiento propuesto: planos cortos y americanos y apenas unos movimientos de cámara que siguen con lógica a los personajes. El extravío sentimental de ambos resulta visualmente diáfano y monocolor, y dicha percepción realista de algo tan insondable no permite una identificación subjetiva, pese a que la mirada de Montand acompaña al enfoque del espectador. *“Los personajes viven en un mundo completamente desfasado que se relaciona con las diferentes desgracias que tiene cada uno. Y estos dos desgraciados intentan juntarse para anular ese mal, pero no se sabe si lo van a lograr o no. Esa es la idea suficientemente insinuada. Es por eso que Montand dice: ‘Hace falta combatir la desgracia’”*⁴⁹⁸.

⁴⁹⁶ “(...) en un momento dado, alguien avisa que se ha terminado la comida, como si se tratara de un explícito homenaje a El discreto encanto de la burguesía (Le charme discret de la bourgeoisie, Luis Buñuel, 1972)”, en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 106.

⁴⁹⁷ “Si cogemos las películas de los directores italianos y hacemos una pirámide, en la cima de la pirámide está Fellini. Es el máximo, y el que ha sintetizado todo. Es sorprendente para mí que la tradición felliniana que hay en Italia no haya hecho nacer toda una escuela de directores”. Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.), (2002), *op. cit.*, pp. 20 y 29.

⁴⁹⁸ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

El comportamiento de Montand y Schneider, más allá de su probada aflicción, se sigue como un desvarío absurdo en una especie de sueño del que ambos se quieren fugar. El equilibrio entre el realismo de fondo y el absurdo plasmado es inestable, y el resultado no termina de estar acabado, pues aunque se comprende la intención, el drama resulta epidérmico, dada la abstracción, y la farsa resulta ridícula, dada la intención “filosófica”. El intento de equilibrar realismo y surrealismo conforma una paradoja que Gavras parece confirmar con sus palabras finalmente irónicas: “Clair de femme *cuenta la ambigüedad de los seres humanos. Es un film no realista, era necesario crear situaciones un poco abstractas, personajes ambiguos, como en la vida...*”⁴⁹⁹.

El cambio absoluto de registro del autor, introduce algunos elementos extraños a su filmografía. Una deriva de su gusto por la ironía grotesca que se plasma en una suerte de psicologismo. La película está plagada de símbolos, como la marcha en dirección contraria de los personajes a bordo de un coche que circula por los Campos Elíseos, pero el alcance –la fuerza poética de estos signos– resulta limitado.

El film se imbuje de ese intimismo, presente con cuentagotas en las rememoraciones *semprunianas* de los personajes de Z, de London en *La confesión*, y de algunos de los reos de *Sección especial*. En este sentido, Riambau relaciona el final infeliz con dos de estos films: “(...) *resulta una prolongación de la distancia que separaba a Lambrakis de su esposa en Z o de la delación pública con la que Lise London se ve obligada a traicionar a su marido a cambio de su propia salvación. No por casualidad, ambos papeles, marcados por el dolor que produce la pérdida de un ser querido, también estaban interpretados por Yves Montand*”⁵⁰⁰. La ironía soterrada se hace presente en los llamamientos a la farsa multiplicados en este film. En este sentido ese gusto por la farsa trágica o por lo burlesco se verá aumentado proporcionalmente en algunos de los siguientes films de Costa-Gavras, como si el dolor que genera la realidad solo dejase espacio para ese tipo de aproximación. Una circunstancia que vuelve a poner de manifiesto el constante interés del director por la combinación de tonos. Por emplear ingredientes puntuales de la comedia (construcciones secuenciales, diálogos sarcásticos), para describir más eficazmente el drama y sostener el ritmo narrativo.

⁴⁹⁹ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 37.

⁵⁰⁰ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 107.

Los apuntes sociopolíticos colaterales:

Respecto al aspecto crítico sociopolítico, hay algunas referencias al holocausto y a la Unión Soviética durante la recepción en el palacete del personaje encarnado por Lila Kedrova. Las figuras allí presentes son representantes de una alta burguesía muy particular, situada casi en un limbo fantástico, en el que aparece, como apunta Riambau⁵⁰¹, “*un sosías de Solzenitzin*”, el escritor ruso exiliado, víctima del estalinismo.

En este sentido, la película propone un retrato cínico de esa alta burguesía encerrada en un mundo aparte, (mientras un periódico visible en plano, alerta de pasada, de la esperanza de hallar vida en Marte). No obstante, pese a estos detalles puntuales, más reconocibles en base al perfil del director que a su contenido autónomo, la película carece de enfoque político explícito. Pretender lo contrario, invertiría los términos del análisis, provocando una alambicada interpretación de lo que realmente trata de contar la película. En esta ocasión, Gavras necesitó tomarse un respiro en su atención a la realidad del mundo, para divagar sobre las relaciones humanas, en un plano de abstracción filosófica, aunque implícitamente simbólica como él mismo revela: “*Trata del poder. La película es sobre la necesidad de ejercitar el poder sobre alguien y la necesidad de formar una célula de dos —el hombre solo es una célula biológica vacía. La relación de fuerza, de sumisión, demuestra que uno de los miembros de esa célula es más necesario que el otro, lo cual es falso. Esto es político: aceptar a otro como igual es una actitud política*”⁵⁰².

A fin de cuentas, Costa-Gavras preparaba con este film no solo la apertura de su cine a la esfera emocional privada, que en combinación con lo político de un modo explícito, quedaría representado paradigmáticamente en su siguiente film, *Desaparecido*, sino el equilibrio en la balanza entre ambos aspectos, a través de la metáfora simbólica en *Hanna K*.

⁵⁰¹ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 106.

⁵⁰² Costa-Gavras a Dan Yakir, en YAKIR, D., “*Missing in Action*”, *Film Comment*, marzo/abril 1982, vol. XVIII, nº 2, p. 58.

Le Grand Canyon du Colorado survolé par Costa-Gavras:

En el mismo año, 1978, Costa-Gavras realiza uno de sus trabajos más desconocidos y experimentales, el cortometraje documental *Grand Canyon*, consistente en una serie de imágenes de este monumento natural norteamericano, editadas al son de la composición de Vangelis, “Alpha”, contenida en su álbum de 1976 *Albedo 0.39*. La pieza, apenas vista, consta en la documentación filmográfica de Costa-Gavras archivada en la Cinémathèque Française⁵⁰³. Costa-Gavras explica con sus propias palabras en que consistió el trabajo: “*Estaba en Los Ángeles, y me llamaron para hacer una publicidad de moquetas. Querían que sobrevolase el Gran Cañón. Me parecía muy divertido porque... ¿como les llaman?... Los creativos querían que rodase ese vuelo. Dije que sí. Nunca había ido al Gran Cañón en helicóptero. Durante una semana sobrevolamos el Gran Cañón. Grabamos unas imágenes absolutamente extraordinarias. Los publicistas mantuvieron 37 segundos [Se ríe] y quedó más de media hora de metraje sin usar. Así que uno de los que lo habían hecho conmigo me dijo: ‘Bueno, podemos hacer un documental con esto’. El productor conocía a Vangelis como yo, así que a continuación pusimos su música y muy bien, ahí está ‘El gran Cañón del Colorado sobrevolado por Costa-Gavras’*”⁵⁰⁴.

⁵⁰³ Consultado en la base de datos de la Cinémathèque Française.

<http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=87898> Consultada el 4 de octubre de 2013.

⁵⁰⁴ Costa-Gavras al autor, el 29 de octubre de 2013, en París.

SELECTION OFFICIELLE • FESTIVAL DE CANNES 1982



UNIVERSAL PICTURES et POLYGRAM PICTURES présentent

JACK LEMMON • SISSY SPACEK

dans une Production EDWARD LEWIS d'un film de COSTA-GAVRAS "MISSING, porté disparu" avec MELANIE MAYRON - JOHN SHEA

Scénario de COSTA-GAVRAS & DONALD STEWART Directeur de la photo RICARDO ARONOVICH Montage FRANÇOISE BONNOT

D'après le roman de THOMAS HAUSER paru aux Éditions RASLAF Musique de VINCE GUERIN

Producteur Associé TERRY NELSON Producteurs Exécutifs PETER GUBER et JON PETERS Produit par EDWARD et MILDRED LEWIS Réalisé par COSTA-GAVRAS

Post-Production UN FILM UNIVERSAL  Distribué par CINEMA INTERNATIONAL CORPORATION 

© 1982 Universal Pictures Inc. All Rights Reserved. Distributed by Cinema International Corporation



8. UN HITO DEL CINE POLÍTICO

Desaparecido (Missing, 1982)

Después de tres años sin rodar, Costa-Gavras entrega con *Desaparecido* (*Missing*, 1982), una de las cumbres de su filmografía y otro paradigma fundamental, renovado, de lo que se entiende como cine político. La película es su primera incursión en el cine norteamericano, y un éxito de crítica y público que le abre las puertas de Hollywood dónde continuará rodando puntualmente durante las dos décadas siguientes.

Curiosamente, cómo apunta Gérard Camy⁵⁰⁵, la absorción puntual de Gavras por el engranaje cinematográfico americano, que se desarrolla a lo largo de cuatro films *Desaparecido* (1982), *El sendero de la traición* (1988), *La caja de música* (1989) y *Mad City* (1997), no desdibuja su estilo crítico, sino que plantea un inusual ataque de diversa intensidad, según los títulos, en la línea de flotación de la autosatisfecha sociedad americana, ya sea denunciando abiertamente su apoyo a regímenes dictatoriales, la latencia del fascismo en su seno, su ambigüedad con respecto a la acogida de criminales nazis tras la guerra, o el papel negativo de los medios de comunicación, por citar los temas principales.

Desaparecido constituye un refinamiento de la fórmula emprendida con *Z* (1969) y continuada en sus cuatro films siguientes, en la que retoma todos los aspectos

⁵⁰⁵ “Si Costa-Gavras ha atravesado el Atlántico atraído por los Estados Unidos y sus grandes medios (*Missing*, 1982), no ha sucumbido sin embargo al milagro del american way of life. Si considera, justamente, que el pueblo americano, en dónde los gobernantes no dudan en sostener los regímenes más opresivos, es el más apto para luchar contra el totalitarismo, le fustiga sin embargo con una vehemencia que ha constituido para muchos americanos una revelación problemática y dramática”. CAMY, G., “Costa-Gavras, ‘cinéaste américain’?”, en PRÉDAL, R. (Ed.) (1985), *op. cit.*, p. 78.

críticos e históricos, pero construyendo paralelamente un drama humano y personal de excepcional intensidad. La película adapta la novela de Thomas Hauser *The Execution of Charles Horman. An American Sacrifice* (1978), sobre la búsqueda emprendida por un padre norteamericano para encontrar a su hijo, desaparecido en los primeros días posteriores al golpe de estado de Pinochet en Chile.

Costa-Gavras co-escribió el guión con Donald Stewart –un autor casi principiante que se convertiría en el guionista de casi todas las adaptaciones de los *best-sellers* de Tom Clancy en los noventa–, tras firmar un contrato con la Universal, logrando el hecho insólito de que una *major* norteamericana, accediese a sostener un proyecto tan crítico. Aparte del libro de Hauser, Gavras quiso documentarse bien sobre el caso del desaparecido Charles Horman al que se refería la obra, y sobre todo, sobre la realidad de la implicación institucional americana. En 1980, Gavras y su co-guionista Stewart tenían ya una primera versión del guión. En el libreto definitivo se incluyeron algunas aportaciones de John Nichols en los diálogos, pero lo suficientemente breves como para que no fuese acreditado por el Sindicato de Guionistas⁵⁰⁶.

Para el papel protagonista, Gavras, pese a las presiones del productor que apuntaban a otro tipo de perfiles como Ed Asner, Gene Hackman o Paul Newman, escogió a una leyenda del cine clásico de Hollywood –Jack Lemmon– que pese que ya había demostrado con creces su ambivalencia para el drama y la comedia, logró con este título uno de sus papeles más celebrados⁵⁰⁷. Sissy Spacek, estrella de la generación de los setenta, que se había dado a conocer, siendo adolescente, con *Malas Tierras* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973), encarnó a la mujer del periodista desaparecido.

En el apartado técnico, Gavras contó por segunda vez, después de *Clair de femme*, con el director de fotografía argentino Ricardo Aronovich, curtido en el cine

⁵⁰⁶ “Cuando acabamos el guión, sin embargo, sentí que algo no estaba bien en el diálogo. Me parecía que las dos generaciones, el padre y el hijo hablaban de la misma manera. Don [Donald Stewart] y yo lo intentamos una vez más, pero no conseguimos nada bueno, así que le pedí a Edward Lewis que encontrara a alguien que pudiera ayudarme a cambiar el diálogo. Eddie sugirió a John Nichols, un novelista (...). Hablé con el Sindicato de Guionistas. Yo estaba muy enfadado, pero rechazaron darle el crédito del guión. Pedí que le dieran un crédito como consejero del director, pero rechazaron incluso eso. Estaba triste porque en Europa, incluso si un amigo te da una pequeña idea, puedes poner su nombre en los créditos (...).” Costa-Gavras a Gary Crowds, en CROWDUS, G., “The Missing Dossier: An Interview with Costa-Gavras”, *Cineaste*, 1982, vol. XII, nº 1, p. 33.

⁵⁰⁷ “Mi referencia era el papel que interpretaba en *Salvad al tigre* [*Save the Tiger*, John G. Avildsen, 1973]: el americano medio que va cada día al trabajo con un sombrero. En *Missing*, cuando se entrevista con el embajador es muy respetuoso, y esa reacción no hubiese sido creíble con Hackman o Newman. La elección estaba ahí y de ese modo Lemmon se convirtió en una especie de estereotipo, porque era el cliché de americano medio. El verdadero Horman, a quién conocí, también era un estereotipo, votaba a Nixon y luego se dio cuenta de que era él quien lo había traicionado”. Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 228.

sudamericano –con Ruy Guerra, entre otros–, y operador, tras su exilio en Francia, de Louis Malle o Yves Boisset. Gavras le pidió una luz desdramatizada, “*clara, casi luminosa*”, porque quería que “*el drama emergiera al margen de esa significación y de la técnica*”⁵⁰⁸. Como en *Z*, la banda sonora, compuesta por otro celeberrimo compositor griego, Vangelis, alcanzó notoriedad autónoma. Por su parte, el productor de la película, fue Edward Lewis, un hombre de compromiso progresista, que se había forjado una filmografía sintomática en este sentido; su trayectoria incluye, de hecho, algunos importantes films “políticos” americanos, casi siempre asociados con Kirk Douglas (que había codiciado también el papel de Lemmon en *Desaparecido*) y/o con John Frankenheimer –*Espartaco* (*Spartacus*, Stanley Kubrick, 1960) y *Siete días de mayo* (*Seven Days in May*, John Frankenheimer, 1964), junto a otros notables y célebres títulos norteamericanos⁵⁰⁹–, cerrando así un círculo completo de interrelación entre el cine político norteamericano y el europeo. El rodaje tuvo lugar en México.

La película se estrenó el 12 marzo de 1982 en los Estados Unidos, convirtiéndose progresivamente en un hito, generador así mismo de diversas polémicas. En mayo, se presentó en el Festival de Cannes, en dónde el jurado, integrado entre otros por Gabriel García Márquez, Sidney Lumet o Jean-Jacques Annaud, concedió al film la Palma de Oro –ex-aequo con *El camino* (*Yol*, Yilmaz Güney)– y el premio al mejor actor para Lemmon. Ese fue el primero de una inabarcable lista de reconocimientos entre los que destaca el Oscar al mejor guión adaptado para Gavras y Stewart, y las nominaciones para la película y la pareja protagonista⁵¹⁰.

Sinopsis:

Ed Horman (Jack Lemmon), un maduro estadounidense conservador, vuela a Santiago de Chile en los días posteriores al golpe de estado que ha derrocado al

⁵⁰⁸ Costa-Gavras a Gary Crowdus, en CROWDUS, G. (1982), *op. cit.*, p. 58.

⁵⁰⁹ *El último atardecer* (*The Last Sunset*, Robert Aldrich, 1961); *Los valientes andan solos* (*Lonely Are the Brave*, David Miller, 1962); *El último de la lista* (*The List of Adrian Messenger*, John Huston, 1963); *Plan diabólico* (*Seconds*, John Frankenheimer, 1966); *Grand Prix* (*id.*, John Frankenheimer, 1966); *Los temerarios del aire* (*The Gypsy Moths*, John Frankenheimer, 1969); *Yo vigilo el camino* (*I Walk the Line*, John Frankenheimer, 1970), *The Iceman Cometh* (John Frankenheimer, 1973), etc.

⁵¹⁰ La película obtuvo también el BAFTA británico al mejor guión y al mejor montaje (para Françoise Bonnot), además de otras tantas candidaturas; el premio del sindicato de guionistas de Hollywood; y otras tantas nominaciones para los Globos de Oro estadounidenses, el David di Donatello italiano, y el National Board of Review,

presidente Allende. El motivo es la alarmada llamada de su nuera (Sissy Spacek), que le informa de que su hijo Charles (John Shea), un periodista norteamericano, ha desaparecido. Tras encontrarse con ella en el aeropuerto, Horman, inicialmente tranquilo frente a la irritación de la mujer, trata de comprender que es lo que ha ocurrido, y acude a la embajada de su país, en dónde le informan de que están haciendo todo lo posible para localizarle. El país es un caos; los militares tienen todo controlado y están desatando una represión contra todos los opositores. Ante la inoperancia de la embajada y del consulado, Horman se entrevista con algunos amigos y compañeros de su hijo, y es ayudado por una periodista norteamericana (Janice Rule), que mantiene un enfoque diferente al de las autoridades.

Horman, en compañía de su nuera, y mientras prosigue su búsqueda, va comprobando por si mismo la realidad del país, particularmente a partir del momento en que comprende que su hijo ha sido detenido por los militares y acude al Estadio Bacional, convertido en una inmensa prisión. Finalmente, Horman, pese a los impedimentos de la embajada, descubre que su hijo ha sido asesinado, y abandona el país en compañía de su nuera.

El contexto histórico:

En el marco convulso de las dictaduras que sucedieron a diversos regímenes democráticos en Sudamérica –un asunto que se cierra también sobre el contexto que dibuja *Estado de sitio* (1972)–, Chile fue un caso paradigmático.

El 4 de septiembre 1970, la Unidad Popular –un frente de partidos de izquierda y de centro izquierda– se había alzado con la victoria electoral con el 36 % de los votos frente a la democracia cristiana y la derecha. Salvador Allende, elegido candidato presidencial tras desestimar la posibilidad presentada por el Partido Comunista, que formaba parte del bloque, de que Pablo Neruda fuese el cabeza de cartel, se convirtió en el presidente de la República, pese a los intentos de la oposición de hacer fracasar su elección promoviendo una obstrucción parlamentaria.

La víspera de votación por el congreso, el comandante de las fuerzas armadas René Schneider, artífice de la “Doctrina Schneider”, que velaba por la neutralidad del ejército y por el respeto al orden constitucional, fue asesinado por paramilitares de

extrema derecha, integrantes de la organización “Patria y Libertad”⁵¹¹. Su sucesor Carlos Prats, asesinado posteriormente en el marco de la “Operación Cóndor”, llegó a ser ministro del Interior y Vicepresidente con Allende, y renunció al cargo tras sofocar una primera intentona golpista en marzo del 73, conocida como el “tanquetazo”. Para sucederle como jefe de las fuerzas armadas recomendó a Allende al general Pinochet, entonces considerado neutral.

El nuevo gobierno de Allende constituido en el otoño del 70, propuso como línea programática una vía democrática de acceso al socialismo. Entre las medidas más destacadas, se procedió a iniciar una ambiciosa reforma agraria (que contó con el apoyo de la Democracia Cristiana), y un proceso de nacionalización de empresas que afectaba también a la banca, además de una implementación de políticas sociales destinadas a la erradicación de la pobreza. Estas medidas, confluyeron con un periodo de crisis económica, que generó un importante déficit, paliado con una política monetaria expansiva que multiplicó la inflación exponencialmente. Una situación provocada también por la presión ejercida desde Estados Unidos, y a través del Banco Mundial, sobre la economía chilena, con objetivo de desestabilizar al gobierno, al negar la financiación exterior⁵¹².

A esta circunstancia se sumó una creciente crisis política, motivada parcialmente por las diferencias en el seno de la coalición de gobierno, pero especialmente por la agresiva oposición de los sectores conservadores al programa de la Unidad Popular. Fue un periodo de polarización y violencia, protagonizado por diversos grupos radicales de signo contrario, como la mencionada organización terrorista “Patria y Libertad”, financiada y apoyada por la CIA, o el movimiento de extrema izquierda MIR.

Internacionalmente, el gobierno de Allende provocó la suspicacia de la administración Nixon, que mantenía una política exterior basada en los presupuestos de la Guerra Fría, combinados con la defensa de sus intereses económicos en la región. A

⁵¹¹ Se especula con la participación de la CIA en ese atentado, una posibilidad parcialmente avalada por la conversación grabada que se desarrolló entre Richard Nixon y Kissinger, el 8 de junio de 1971. La información puede comprobarse en el siguiente enlace, coordinado por Peter Kornbluh, director del “Chile Documentation Project” en The National Security Archive:

http://www.gwu.edu/~nsarchiv/latin_america/chile.htm Consultado el 19/06/13

⁵¹² Según las notas del director de la CIA, Richard Helms, desclasificadas en 2008, Richard Nixon expresó literalmente su deseo con la siguiente frase: “*Haremos chillar a la economía chilena*”. Una voluntad confirmada por Kissinger que declaró posteriormente que el gobierno estadounidense “*estranguló*” la economía chilena. Detalles de los Informes desclasificados el 13 de noviembre de 2000, referidos también a otros asuntos relacionados con el golpe y la muerte de Allende, y publicados en la página web de la Freedom of Information Act (FOIA), dependiente del Departamento de Estado norteamericano. <http://foia.state.gov/Reports/HincheyReport.asp>

través del programa FUBELT (un criptónimo de la CIA), conocido como “Track II” en referencia al “golpe”, el gobierno estadounidense desarrolló un plan, dirigido por el presidente Nixon y el secretario de Estado Henry Kissinger, a través de la Agencia de Inteligencia, con el objetivo de desestabilizar al gobierno chileno y provocar su caída⁵¹³. El 11 de septiembre de 1973, el ejército chileno dirigido por su comandante, Augusto Pinochet, dio un golpe de estado, con el apoyo de la derecha política, de un sector del Partido Demócrata, y con el soporte estadounidense.

El golpe se inició en Valparaíso protagonizado por la armada naval y se extendió progresivamente por todo el territorio. Ese mismo día se asaltó el Palacio de la Moneda, sede de la presidencia. Tras un último mensaje radiado de Allende al país, los tanques procedieron a disparar contra el edificio incendiándolo. Mientras los militares tomaban La Moneda, el Presidente Allende se suicidó, disparándose con un rifle que le había regalado Fidel Castro, según narra su médico personal, Patricio Guijón, presente durante el sitio. No obstante, la polémica sobre la versión de la muerte de Allende y sus circunstancias, se ha mantenido vigente en el tiempo⁵¹⁴.

En las horas que siguieron al golpe, se estableció un riguroso toque de queda, y se procedió a cerrar la mayor parte de los medios de comunicación. Desde ese momento y en los días siguientes, la represión se desató tanto en las zonas urbanas como en las rurales, multiplicándose las detenciones y las ejecuciones. Se prohibieron los partidos políticos, los sindicatos, y sus actividades, y se instó a la población a denunciar a los simpatizantes de la Unidad Popular, acusados de traición a la patria. Miles de personas fueron concentradas en los diversos estadios deportivos de la capital —especialmente en el Estadio Nacional—, y las torturas y asesinatos se sucedieron —entre ellos resultó especialmente simbólico el del cantautor Víctor Jara, o los de los estudiantes de la Universidad Técnica del Estado, que eran ejecutados colectivamente después de colocarse en formación—. Miles de personas obtuvieron asilo en embajadas extranjeras como las de Suecia, Italia, Canadá, Australia, México, Cuba o la URSS.

El 15 de septiembre de 1973, según relata el documento desclasificado por el gobierno americano en mayo de 2004, Henry Kissinger declara lo siguiente al

⁵¹³ La operación FUBELT se refiere en los documentos desclasificados por el gobierno estadounidense y publicados por el National Security Archive el 11 de septiembre de 1998 —veinticinco años exactos después del golpe—, pero era ya aludida por el Informe Hinchey, conclusión de la investigación emprendida por el Congreso estadounidense en 1975, y corroborada por las sucesivas desclasificaciones documentales acaecidas el 13 de noviembre de 2000, y en septiembre de 2008.

⁵¹⁴ En el film, citado en la introducción, *Llueve sobre Santiago (Il pleut sur Santiago, 1975)*, del cineasta chileno exiliado en Francia Helvio Soto, este episodio muestra al presidente Allende asesinado por los comandos de asalto.

presidente Nixon: *“La cosa en Chile se está consolidando y por supuesto los periódicos están balando porque un gobierno pro comunista fue derrocado. (...)”*. Nixon responde: *“¿No es eso algo? ¿No es eso algo?”*. Kissinger: *“Quiero decir en vez de estar celebrando... en el periodo de Eisenhower habríamos sido héroes”*. Nixon: *“Bueno nosotros no, como sabes, nuestra mano no se muestra en este caso”*. Kissinger: *“Nosotros no lo hicimos. Quiero decir que los ayudamos... [Referencia a la CIA borrada] creó las mejores condiciones posibles.”*⁵¹⁵.

Charles Horman, nacido en 1942, precisamente ciudadano norteamericano, fue una de las víctimas de la represión que se desató en los días posteriores al golpe. Periodista comprometido, Horman dejó su trabajo como documentalista en Nueva York, para iniciar un viaje por América Latina que culminó en Chile en 1972. Horman trabajó en Santiago como escritor independiente y como redactor para la agencia independiente de noticias FIN, analizando las relaciones entre Chile y Estados Unidos.

En 1972, el verdadero Charles Horman le contaba a su padre, el verdadero Ed Horman, como era su estancia en Chile en el contexto de la tensión: *“Papá, no puedes imaginarte como es esto. Parece una escena de Z”*⁵¹⁶. El día del golpe –11 de septiembre–, Horman se encontraba en Viña del Mar, en dónde estaba reunido el equipo de inteligencia y diplomacia norteamericano, con el que tuvo algunos contactos. El 17 de septiembre fue arrestado en su casa por un grupo de militares, y conducido al Estadio Nacional, en dónde fue torturado y ejecutado el 18 de septiembre.

Sobre el film:

Desaparecido constituye la quinta aproximación de Gavras a un hecho histórico, desde un enfoque político. Cómo en todos sus anteriores títulos, el caso singular –el de Charles Horman aquí, como los de Lambrakis, London, Mittrione/Santore o el de los tres ejecutados de la sección especial, este último colectivo– se convierte en el símbolo de la denuncia de una situación de injusticia flagrante a nivel histórico y general.

⁵¹⁵ Transcripción de la grabación sonora desclasificada por el Departamento de Estado norteamericano. Analizada por Peter Kornbluh, director del “Chile Documentation Project” en el National Security Archive, en KORNBLUH, P., “Las inéditas cintas de Nixon sobre Chile y Allende”, publicado el 30/6/2010 en la página web CIPER (Centro de Investigación Periodística), <http://ciperchile.cl/2010/06/30/las-ineditas-cintas-de-nixon-sobre-chile-y-allende-el-lenguaje-del-imperio/> Algunas de las grabaciones originales pueden escucharse en la página web [Nixontapes.org](http://www.nixontapes.org/chile.html) Consultado el 19/6/13

⁵¹⁶ Charles Horman, citado en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 115.

En *Desaparecido*, la narración de ese episodio concreto sirve para fijar el foco sobre dictadura chilena –un proyecto que Gavras se planteaba desde hacía tiempo y para el que llegó a esbozar un guión con Franco Solinas, que no llegó materializarse porque Gavras y él no encontraron la vía para tratar el tema–⁵¹⁷, aportando como novedad sobre la denuncia general del golpe –como en *Estado de sitio* respecto al fascismo corruptor de una endeble democracia–, el papel jugado por los Estados Unidos. Una responsabilidad que en el momento del estreno del film se veía como una posibilidad más que cierta, pero que aún no había quedado fehacientemente demostrada, como revelaron los documentos desclasificados en las décadas siguientes. La denuncia del film a este respecto generó una serie de polémicas sobre las que volveremos después.

La visión histórica de Gavras, se sitúa en este punto en una posición intermedia con respecto al retroceso entre hechos y película abordados en *Sección especial* –treinta y tres años–, y al de *La confesión* –casi veinte–, frente a la inmediatez histórica que separa los sucesos reales de los narrados en *Z* y en *Estado de sitio*. No obstante, como en todos ellos, el alcance del film mantiene un lance contemporáneo al extrapolar la crítica al presente, teniendo en cuenta, en este caso, que el régimen de Pinochet se mantuvo todavía durante ocho años con posterioridad al estreno de la película, y que solo esta última circunstancia provocó una investigación contundente sobre el caso de Charles Horman en Estados Unidos. Una circunstancia en la que cabe pensar que resulta clave la alusión directa al caso –manteniendo, algunos nombres, personajes y ubicaciones– frente a las elecciones simbólicas y metafóricas, (aunque en última instancia evidentes), de algunos de sus títulos anteriores, si bien es cierto que el nombre del país como tal, nunca es citado. “*Universal quería poner el principio del film ‘Chile, septiembre 1973’. Diciendo esto, pienso que se convierte en un problema local, y también en un hecho histórico –lejano, de hace diez años, ¿quién se acuerda de aquello?–. Pero creo que estas cosas todavía están ocurriendo. Podría ser Argentina. Podría ser El Salvador. La gente está desapareciendo en todo el mundo*”⁵¹⁸.

Si en *Z* (1969) el golpe de los coroneles (1967) impulsa la decisión de hacer el film, y en *Estado de sitio* (1972), el golpe militar uruguayo (1973) es posterior en pocos meses al estreno de la película –haciendo de lo narrado un relato realmente premonitorio–; en *Desaparecido* (1982), el régimen chileno está ya consolidado, y

⁵¹⁷ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 115.

⁵¹⁸ Costa-Gavras a Gary Crowdus, en CROWDUS, G. (1982), *op. cit.*, p. 32.

recibe la comprensión los Estados Unidos de Ronald Reagan o del Reino Unido de Margaret Thatcher.

No obstante, y pese a los paralelismos evidentes con sus films anteriores, *Desaparecido* marca un punto de inflexión en la obra de Gavras, al que no es ajena la combinación del espíritu europeo del director y de la articulación norteamericana del film, así como la existencia previa de un film intimista como *Clair de femme*, como apunta Dan Yakir⁵¹⁹. En este sentido, y frente a sus films anteriores, la combinación de los elementos genéricos y del trasfondo realista del drama adquiere un grado virtuoso de equilibrio. Gavras, sin renunciar a la ironía sutil de las contradicciones que se suceden entre embajadores, versiones y hechos, abandona las descripciones burlescas, y compone un film sin fisuras ni escapes tonales, del que está ausente cualquier visión abiertamente irónica (que si se hallaba en *Z*, entre otros precedentes). El director sustituye el equilibrio tragicómico, por el engarce de la acción política y narrativa con la intensidad y complejidad dramática de la historia personal de los dos protagonistas, padre y nuera.

Dice Costa-Gavras a este respecto: “*En relación a mis otras películas, Missing es diferente. ¿Qué eran las otras? La exploración de unos mecanismos judiciales-políticos-policiacos o cómo se les quiera llamar. Aquí, en cambio, los personajes juegan un papel. No es que se explore su vida: son víctimas. El mecanismo ha pasado a un segundo término. En primer plano se encuentra la vida personal, la vida familiar, los problemas humanos, psicológicos, pero sobre todo las relaciones entre distintas generaciones, entre padre e hijo. Generaciones, efectivamente, distintas, con una percepción de los hechos distinta. Eso era lo verdaderamente fascinante de la historia. Que la tragedia de un pueblo podía contener en su interior la tragedia de una familia*”⁵²⁰.

El retrato íntimo de los personajes no es secundario con respecto a su vivencia política, como en los films anteriores, sino que se sitúa al mismo nivel. Puede que una de las razones se halle en el hecho, aportado por Riambau, de que el mismo Costa-Gavras, sufrió una experiencia similar en los años sesenta, cuando su mujer, la periodista Michèle Ray, fue secuestrada por la guerrilla vietnamita en 1967: “*Invertí*

⁵¹⁹ “En sus últimos dos films ha empezado a tratar con las relaciones personales íntimas –con individuos frágiles y vulnerables en busca de sí mismos y de la verdad–. Esto es una realidad con Yves Montand y Romy Scheneider en *Clair de femme* como lo es con Lemmon y Sissy Spacek en *Desaparecido*”, en YAKIR, D. “Missing in Action”, *Film Comment*, marzo/abril 1982, vol. XVIII, nº 2, p. 57.

⁵²⁰ Costa-Gavras a Felipe Vega, en VEGA, F., “Entrevista Constantin Costa-Gavras”, *Casablanca*, junio 1982, nº 18, pp. 43-44.

mucho tiempo telefoneando a la embajada francesa en Saigón y a los representantes de Hanoi en París. Intenté verles, pero no pude. Durante cinco semanas experimenté una extraordinaria frustración y amargura, mientras escuché cualquier posible versión de lo que le pudiera haber sucedido, pero no tuve noticias concretas. Entendí la agonía de la tomadura de pelo descrita en el libro de Hauser y el sufrimiento que padecieron los seres queridos de Charles Horman. Quise hacer una película sobre su dolor”⁵²¹.

Por su parte, René Prédal habla, con respecto del enfoque dramático de que Gavras –con *Missing* y, también con *Hanna K.*– transforma su estilo “*abandonando su nicho político, creado al principio prácticamente en soledad, para unirse al grupo mucho más concurrido del cine humanista de conciencia social*”⁵²². Una definición del cambio discutible –ya que no parece claro ese abandono de la línea política– pero que en su última conclusión revela el giro paulatino que efectúa el director en las décadas siguientes, con algunos films a los que esta premisa sí que les sería de absoluta aplicación. En definitiva, Gavras expone las causas y las razones diversas por las que aceptó hacer su primer film norteamericano: “*Durante el periodo de las dictaduras latinoamericanas, me enviaban muy a menudo libros sobre la represión y todo eso, sobre los desaparecidos... hasta que un día, llegaron ese guión y ese libro americano. Lo que me interesó fueron dos cosas. Por un lado, yo había conocido, haciendo Estado de sitio en Chile, a Allende y mucha otra gente, de entre los cuales algunos fueron asesinados, como el realizador de televisión Augusto Olivares, que era un periodista muy próximo a Allende. Fue él quien me presentó a Allende a quien vi muchas veces posteriormente. Cuando me llegó esta historia que concernía a Chile pensé que debía hacerla como un homenaje a esa gente. También me interesó mucho la historia porque hablaba de los desaparecidos, pero sobre todo por la relación entre el padre y el hijo. La historia que me interesaba realmente era esa. ¿Quién es nuestro hijo? ¿Podemos aceptarle como es, o no? ¿O queremos que sea otra persona? Esas dos cosas se unieron en una sola y fue por eso que ese tema me interesó profundamente e hice todo lo posible por filmarla aceptando hacer una película americana. Algo que yo había rechazado antes muy a menudo*”⁵²³. Esta compensación entre drama e Historia provoca dos consecuencias. La primera está relacionada con el punto de vista de la narración,

⁵²¹ Declaración jurada de Costa-Gavras, en *Ray E. Davis vs. Constantin Costa-Gavras et al.* United States District Court, Southern District of New York, 83 Civ. 2539 (MP), marzo 1986, p. 3, contenido en el archivo de Costa-Gavras, citado en RIAMBAU, E. (2003), op. cit., p. 114.

⁵²² PREDAL, R. (1985), op. cit., p. 9.

⁵²³ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

cuya construcción alcanza su cénit en este film. Gavras crea el paradigma absoluto de la utilización del punto de vista del protagonista como método de introducir al espectador en el caso político haciéndole reaccionar. Es un método ya aplicado, puntual y colectivamente en *Z*; de modo constante –pero un tanto distanciado por los matices ideológicos del caso– en *La confesión*; y que, por el contrario, queda prácticamente anulado –en pos de una omnisciencia narrativa– en *Estado de sitio* y en *Sección especial*. En *Desaparecido*, el personaje de Lemmon está tan bien trazado dramática y humanamente (a lo que se suma la connotación general de simpatía que produce el actor, y su, en verdad, excelente interpretación, matizada y llena de gestos sutiles de cansancio, tristeza o rabia), que la identificación es mucho más profunda, que si el enfoque personal fuera tan escueto como en *Z* o estuviera tan implicado de antemano en la acción como el de London. El hecho de que el personaje de Ed Horman (Lemmon), no sepa nada de lo que ha ocurrido, y además tenga una opinión inicial –como la del americano medio– distanciada del problema (cuando no situada en el bando opuesto), coadyuva sin duda a que a lo largo del film, según esa situación vaya invirtiéndose, el espectador reconduzca su opinión al mismo tiempo que el personaje.

La segunda consecuencia –que deriva del enfoque, y de la combinación del plano humano y del plano histórico– está relacionada con la forma de construir el suspense. Gavras –como en *Z* y en *Estado de sitio* particularmente– vuelve a edificar su historia con las convenciones narrativas del *thriller*: un personaje busca a otro que ha desaparecido, tratando de averiguar su paradero a lo largo del film, hasta que en el desenlace se resuelve el enigma planteado al inicio. La limpidez del esquema se articula con especial equilibrio en base a los elementos citados. El drama humano representado por los personajes aumenta el interés del espectador en la intriga, porque éste es capaz de empatizar con sus sentimientos. Como en el cine de Hitchcock –por poner un ejemplo directo–, las características de los personajes –interpretados por estrellas asimilables a la categoría de Jack Lemmon–, la construcción de su perspectiva, y el *timing* –el ritmo es otro elemento incisivo del film de Gavras, como siempre en el autor–, atrapan al público en la espiral del suspense que se construye sobre un *macguffin*, o trampa contextual. Y aquí precisamente –en la diferencia entre Hitchcock y Gavras respecto al *macguffin*– radica la clave fundamental de *Desaparecido* (transportable a otras obras del autor). Frente a la habitual “desidia” *hitchcockiana* por la excusa que motiva la intriga, y que acaba siendo superada por las peripecias que vive

el protagonista⁵²⁴, el *macguffin* de Gavras –es decir el contexto político, el golpe militar, la actitud de los diplomáticos americanos, etc.– no solo acaba trascendiendo progresivamente a la intriga y al drama humano de los personajes hasta adquirir un protagonismo sustancial, sino que se convierte en lo fundamental del film, en su razón de ser. En *Desaparecido*, el tránsito de lo particular a lo general –el paulatino protagonismo del *macguffin*– está trenzado con tal precisión narrativa, que la dramática “aventura” de Lemmon en un país exótico sumido en el caos, se convierte en un salto entre el “espectáculo” (como instrumento) y la política (como cometido), invisible para el espectador.

Estructura del film:

La película se estructura en tres partes clásicas: un prólogo introductorio, un largo desarrollo por etapas, y el desenlace. En la primera se plantea la trama, a través de un protagonista efímero, Charles (John Shea), cuya figura se convertirá en el núcleo invisible de toda la acción posterior. Cuando este protagonista “desaparece” de la escena (tanto en la trama como en la narración, salvo en los *flashbacks*), da comienzo la segunda parte. En ella tiene lugar la investigación de sus familiares, su padre Edmund Horman (Jack Lemmon) y su mujer Beth Horman (Sissy Spacek)⁵²⁵, desarrollada en una rítmica sucesión de apartados –las secuencias son siempre breves y cortadas de modo muy elíptico y progresivo–, que combinan lo puramente informativo y político, con el aspecto emocional que acaba dando lugar a dos personajes redondos.

La tercera parte –una vez concluida la investigación– constituye una especie de epílogo “moral” que contiene la clásica ambivalencia amarga de Gavras, y que bascula entre las pequeñas victorias de los personajes –de actitud y reproche– con la plasmación de un colofón que extiende la denuncia hasta el presente.

⁵²⁴ El caso paradigmático sería *Con la muerte en los talones* (1959), pero por poner un ejemplo algo más ambiguo podemos observar que en la subvalorada *Topaz* (*id.*, 1969), que tiene un trasfondo completamente político, la gama de brillantes episodios aislados (el robo de los documentos en la embajada cubana, la fuga de un funcionario comunista del otro lado del telón...) termina sublimando las posibles implicaciones políticas en base al “divertimento” de las pequeñas intrigas sucesivas.

⁵²⁵ El personaje de la esposa cambia de nombre con respecto a su referente real, Joyce Horman, quien antes de que asesinaran a su marido, y durante el rodaje de *Estado de sitio* en Chile (1972), estuvo a punto de interpretar el papel secundario de la esposa de Yves Montand.

Primera Parte: Introducción. Planteamiento del contexto e inicio del conflicto.

El punto de vista del joven Charles Horman.

Desaparecido se inicia con la imagen congelada de la víctima –aunque todavía no sabemos que se trata de la víctima– mirando desde su coche al exterior. Un encadenado desde el fotograma fijo y esculpido, devuelve esa imagen –y a ese personaje, Charles Horman (John Shea)– a la vida. El reflejo de la ventanilla permite ver a unos niños –de nuevo la imagen fugaz de la infancia como símbolo– jugando en la calle, hasta que el contraplano, muestra como un camión militar irrumpe en medio de del grupo, haciéndoles correr en desbandada. [Ver **Figura 1**].

FIGURA 1:



El cine de Costa-Gavras no es muy dado a lo simbólico ni a las referencias a lo psicológico, pero sí que incluye determinados efectos puntuales en este sentido. En *Desaparecido* se cuentan varios ejemplos, y este es el primero. Un inicio que recuerda poderosamente al de *Estado de sitio* –en que el autor nos recordaba que “*ahora es invierno en América Latina*”⁵²⁶– y que conjuga en unas pocas imágenes un resumen del terrible contexto histórico. Como en aquel film, las imágenes reproducen un planteamiento de opuestos. La diferencia es que en aquel caso, la imagen crítica de los niños que jugaban en la basura junto a una dama aristocrática resultaba simpática. Se trataba de una denuncia festiva. En este caso, se trata de una poética trágica, que se aborda como en aquel caso –aquí sí– a través de unas imágenes iniciales que introducen a un escenario de pesadilla: una panorámica que acompaña el recorrido del coche por un entorno hostil, poblado de militares –que incluso transportan montañas de libros

⁵²⁶ COSTA-GAVRAS (1972), *op. cit.*

confiscados, como los bomberos de *Fahrenheit 451* (bien sea versión literaria de Bradbury o cinematográfica de Truffaut)—, y redondeado por las notas características de Vangelis, que parecen identificar el Chile del golpe, con un futuro cuasi apocalíptico, a lo que se suman las informaciones narrativamente necesarias, pero evidentemente realistas, de que se ha instaurado un riguroso toque de queda y de que las líneas telefónicas están cortadas⁵²⁷.

El americano idealista, el joven Horman (Shea), observa desde su coraza, solo aparente, una realidad a través de su reflejo. La actitud de Horman hijo ante los tanques es tan ingenua o más, que la de los niños que juegan despreocupados. Su autoconciencia de americano le lleva a creerse intocable, lo que unido a su compromiso político progresista y valiente, le acaba abocando a la tragedia. Estas dos ideas son las que se sintetizan del primer acto del film, planteado desde la perspectiva protagónica de este personaje. Dice Costa-Gavras a propósito del personaje y de su referente real: “*No creo que Charles Horman fuera una persona muy polítizada (...). Está muy claro que era una especie de neófito. Me encontré hace poco a alguien que lo conoció y me dijo ‘Charles era exactamente así’*”⁵²⁸.

La primera inmersión en el contexto chileno no es neutral desde el punto de vista de la narrativa, sino que cumple esos dos presupuestos. Es la visión crítica —pero ingenuamente idealizada— del golpe, visto desde la perspectiva de un opositor estadounidense, que por su misma condición de forastero, actúa con cierta despreocupación, porque parece sobrevolar sobre una realidad que aborrece, pero que en definitiva le es ajena. Esta actitud queda apuntalada por el personaje de Terry Simon (Melanie Mayron), la amiga del matrimonio Horman, que efectivamente como turista americana, presencia los acontecimientos, sonriendo cuando ve a los niños jugar entre la inmundicia, y cambiando de semblante, cuando observa la llegada de los soldados. El aura de protección se ve reforzada por la autonomía que parece tener el coche de los americanos —pilotado por el capitán Ray Tower (Charles Cioffi)—⁵²⁹ para pasar los controles establecidos por los militares, introduciendo un primer aviso sobre el papel y las prerrogativas estadounidenses sobre el terreno. De hecho, el papel que juegan los diplomáticos americanos en esta parte del film, pero que se extiende al conjunto,

⁵²⁷ Una atmósfera casi de ciencia-ficción que recuerda puntualmente a la coetánea *Blade Runner* (id., Ridley Scott, 1982), también con música de Vangelis, especialmente en las escenas en que el personaje de Beth (Sissy Spacek), permanece en la calle por la noche durante el toque de queda.

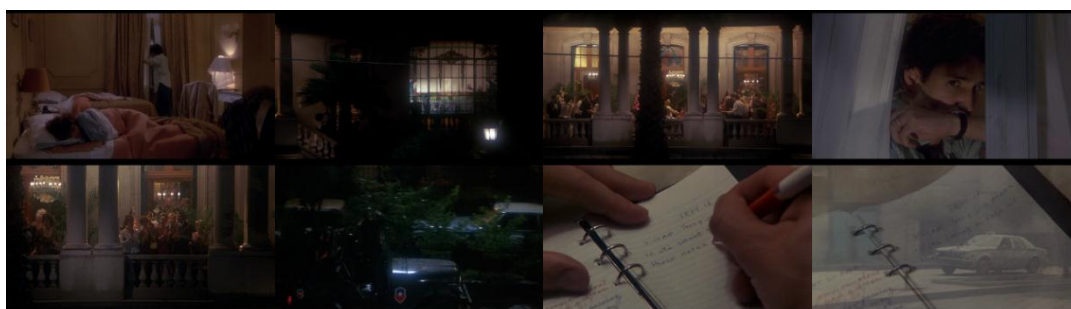
⁵²⁸ Costa-Gavras a Gary Crowds, en CROWDUS, G. (1982), *op. cit.*, p. 33.

⁵²⁹ Que remite al capitán Ray Davis, responsable naval norteamericano en Chile.

recuerda a esos antagonistas antipáticos, pese a su sofisticación y maneras aparentemente exquisitas, que poblaban los films de espionaje americanos de otros dos emigrados europeos como Lang y Hitchcock. Así, pese a que el capitán Tower (Cioffi) se presta amablemente a llevar a su casa a Charles (John Shea) y a Terry (Melanie Mayron), un halo de desconfianza se cierne desde el inicio sobre el personaje.

Como en *Z*, un cartel avisa de que “*La película está basada en un hecho real. Los incidentes y hechos están documentados. Algunos nombres han sido cambiados para proteger a los inocentes y también para proteger a la película*”⁵³⁰. El letrero, nada inocente, causó conflictos al autor, al ser utilizado como ariete contra el film por algunos críticos⁵³¹, pero también sirvió como dato básico a la hora de exculpar al autor en los litigios judiciales que se produjeron con posterioridad⁵³². Poco hay que añadir a la declaración de intenciones de Gavras, cuya voluntad de interferir con la realidad, y no solo de establecer una metáfora sobre ella, queda así confirmada.

FIGURA 2:



En la escena siguiente [Ver **Figura 2**], Gavras –como en gran parte de los prólogos de sus anteriores films– plantea una nueva comparación crítica. Si en *Sección especial*, las autoridades de Vichy acudían al teatro mientras la Resistencia bregaba en las calles con los nazis; en este caso, Charles (John Shea) observa desde el hotel como los representantes de la clase acomodada chilena celebran por todo lo alto el triunfo del golpe, y aplauden a unos militares que pasan en un *jeep* y que les corresponden con un saludo; todo bajo el sonido lejano y distante de la música americana. Una confrontación

⁵³⁰ COSTA-GAVRAS, *Missing*, USA, Edward Lewis Production-Universal Pictures, 1982.

⁵³¹ LEWIS, F., “New Film by Costa-Gavras Examines the Chilean Coup”, *The New York Times*, 7 de febrero de 1982.

⁵³² “*Dos semanas antes de empezar a rodar, me pidieron que cambiara algunos de los nombres. Me explicaron por qué sería un problema legal usar los nombres reales, como hizo el libro. Finalmente, me di cuenta de que no era tan importante usar los nombres reales, así que los cambié. Pero no el país, eso de ninguna manera*”. Costa-Gavras a Gray Crowdus, en CROWDUS, G. (1982), *op. cit.*, p. 31.

de actitudes que construye además el triángulo de la acusación entre apoyo político interior, ejército y soporte estadounidense.

La diferencia con respecto a los planteamientos de otros films –y de ahí la brillante sutileza–, es que la puesta en escena de la crítica no es omnisciente –el espectador no siente de modo inminente la firma del director– sino que se parte de una perspectiva personal, que comienza a estar bastante construida. Charles ha demostrado ya que tiene cierta energía a la hora de abordar las circunstancias –por ejemplo en su reacción con los taxistas que rehuían conducirles a casa– y la escena comienza a dibujar el interior dramático de los personajes. Charles está casado y preocupado por su mujer. Se aloja en un hotel con una amiga –pero en una habitación con camas separadas, porque no hay sombra alguna sobre el personaje–. Está completamente agotado y traumatizado por lo que ha visto –“*Todos esos cadáveres*”⁵³³, dice– y es precisamente, el que canaliza la indignación al comprobar la reacción ante el horror de la gente que celebra el golpe. Por eso la contradicción crítica que muestra Gavras resulta enriquecida, porque es fruto de la visión explícita de un personaje al que comenzamos a comprender, y no una simple fórmula discursiva objetivada en tercera persona. El otro apunte narrativo –básicamente instrumental y referido al verdadero *macguffin* concreto del film– hace referencia a las notas que este protagonista evanescente ha ido tomando sobre todo lo que ha visto, y que le convierten de antemano como se irá comprobando, y como apunta Riambau, en “*el periodista que sabía demasiado*”⁵³⁴.

En la secuencia siguiente [Ver **Figura 3**], ya por la mañana, Charles (John Shea) llega a casa y encuentra a su mujer Beth (Sissy Spacek), durmiendo en el sofá.

FIGURA 3:



Como decíamos, Gavras integra por primera vez en su cine político una perspectiva emocional continua en sus personajes. La presentación de la protagonista (Sissy Spacek), todavía desde el punto de vista del primer personaje, construye paulatinamente esa emocionalidad. La suave música de Vangelis acompaña los

⁵³³ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

⁵³⁴ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 109.

movimientos delicados del personaje, revelando el amor que existe en la pareja. El primer plano de ella, dulce y medio dormida, además de justificado por la preocupación sobre el paradero de su marido durante la jornada del golpe, introduce definitivamente ese enfoque íntimo, que sitúa las figuras humanas en el primer plano, por delante del engranaje político y del contexto. Las siguientes imágenes muestran un esbozo de la felicidad familiar previa a la tragedia. [Ver **Figura 4**]

FIGURA 4:



La imagen de Charles (John Shea) comienza a filtrarse a través de la perspectiva de su mujer Beth (Sissy Spacek), adquiriendo un halo que preconiza el drama. Las acciones y las tonterías de Charles –cogiendo a Beth en volandas, o jugando con el pato que tienen de mascota– generan un “recuerdo” en presente, potenciando un sentimiento de ternura hacia el personaje que emana de Beth pero que se extiende al espectador.

Estas imágenes fugaces bien podrían sustituir a aquellas en *flashback* en que la esposa de “Z” (Irene Papas) recordaba a su marido muerto. La diferencia es que en este caso suceden en presente narrativo, y su función, dado el contexto que parece “olvidarse” por unos instantes, tiene una connotación de premonición trágica, redondeada por la preocupación inicial de Beth que le dice a su marido: “*Estás vivo. (...) Casi me vuelvo loca. (...) Pensé que te había pasado algo terrible. No sabía si estabas vivo o muerto*”⁵³⁵. El hecho de que ella se despierte bruscamente, y la atmósfera descrita, casi convierten estas secuencias en un deseo onírico del personaje de Beth acaecida ya la tragedia. Ese “olvido” de las circunstancias no es completo, porque tanto la conversación puntual, como los signos externos –los himnos militares que suenan en la radio, el ocasional ruido de disparos– rasgan la apariencia de amable y feliz rutina. “*En Desaparecido, toda la materia narrativa se articula mediante unos recursos ficticios que nunca anulan, antes potencian, los datos reales. Y ello se nota, en lo que llamaría el ‘fondo visual y sonoro’ de cuanto vemos en primer plano*”⁵³⁶.

⁵³⁵ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

⁵³⁶ ALCOVER IBÁÑEZ, N., “*Desaparecido*”, en PÉREZ GÓMEZ, A.A. (Ed.), *Cine para leer 1982. Historia crítica de un año de cine*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1983, p. 130.

De nuevo Gavras alterna los tonos y desciende de lo ligero a lo dramático. El sonido de las ráfagas de ametralladora provoca la histeria de Beth (Spacek) que manifiesta su deseo de volver inmediatamente a los Estados Unidos. Charles la tranquiliza, y le dice que regresarán en un par de días cuando hayan resuelto algunos asuntos. De esta forma, y en paralelo a lo anterior, –en dónde radica el preciso equilibrio dramático–, el peligro se filtra en la vida de los protagonistas, pese a que inicialmente parecen a resguardo de él.

Como mencionábamos con ocasión del capítulo de Z, la atmósfera –propia de un determinado relato norteamericano de aventuras o drama exótico– recoge esa amenaza incierta y desconocida que se cierne sobre una isla ajena al contexto. Los “turistas” o los extranjeros, piezas separadas del conjunto, comienzan a encontrarse sitiados por unas circunstancias amenazadoras que al principio se muestran solo como indicios. Como en *Siete mujeres* (*Seven Women*, John Ford, 1967), los forasteros, habitantes de un país extranjero sumido en una revolución, solo atisban al principio el ruido de disparos y de fuegos lejanos, hasta que su situación aparentemente distanciada se ve arrollada por la “historia”.

La transferencia del punto de vista a Beth (Sissy Spacek).

La secuencia siguiente, en la que Beth y su marido se despiden porque ella va a comprobar como están sus amigos (Frank y David) y él a acompañar a su amiga Terry al aeropuerto, adquiere narrativamente el valor de una transición entre dos puntos de vista del relato. Será la última vez que los dos personajes se vean. [Ver **Figura 5**]. Inicialmente, la acción sigue a Charles y a Terry que se encaminan –como si fuera por territorio salvaje– hacia la embajada americana, siempre filmados con un encuadre distante, que permite recoger detalles de la represión militar, e integrar a las figuras en el “paisaje”. Al igual que en Z, cuando la policía cortaba el pelo a unos jóvenes manifestantes, aquí los soldados detienen a dos mujeres por llevar pantalones u obligan a otros jóvenes a borrar unas pintadas de la pared. Mientras, Charles camina, seguido por varios dinámicos *travellings*, que muestran el punto de vista y el objeto de la visión en el mismo plano y de forma distanciada (recurso habitual del director).

La primera señal clara del peligro llega con la detención de Terry, destinada narrativamente a romper la frontera de la aparente intocabilidad de los americanos, y a reforzar el perfil del personaje de Charles. Charles actúa con cuidado pero con decisión,

demostrando siempre su superioridad moral o su valentía –en este caso poco prudente–, al inmiscuirse en la detención de un individuo en la terraza de un café, que le vale la agresión de un policía secreto.

FIGURA 5:



Charles Horman (John Shea) se despide de su mujer Beth (Sissy Spacek). Tras alejarse un momento de su amiga Terry (Melanie Mayron) para comprar unas revistas, esta es detenida. Charles consigue liberarla. Tras enterarse de que el aeropuerto está cerrado, los dos acuden a la embajada de Estados Unidos, en dónde el funcionario responsable ignora las peticiones de los personajes. Allí se encuentran con una periodista Kate Newman (Janice Rule), que les ayuda, y con la que acuden a almorzar. Charles le cuenta que el hotel dónde estuvo de vacaciones con Terry en Viña del Mar estaba lleno de personal norteamericano. La intervención de Charles ante el gratuito y violento arresto de un hombre y la agresión contra su acompañante, motiva que reciba un golpe de un agente de seguridad. La periodista se enfada con su reacción y les recomienda que busquen un hotel concurrido para refugiarse. Charles se despide de Terry tras llevarla a un hotel, y se dirige a su casa para recoger a su esposa.

La escena del café está filmada de nuevo en un solo plano que alterna dos acciones en términos diferentes. Como los personajes protagonistas, el espectador solo es consciente del trasfondo de los figurantes, cuando la acción principal se subordina a la violencia del contexto. Este episodio supone un aviso del coste de entrometerse, que puede perfectamente equipararse con la primera agresión que recibe “Z” antes del

discurso en el film homónimo. La faceta de Charles es la del héroe trágico –como el diputado “Z” (Yves Montand), precisamente–, suficientemente arrojado como para resultar ingenuo, lo que provoca que las “fuerzas del mal” se desaten sobre él. En este caso, además, se trata de un prototipo de héroe americano convencional, defensor de la justicia y del idealismo, y dispuesto a intervenir de algún modo para devolver el equilibrio a su entorno, como un explorador aventurero que debe rescatar a la chica.

Charles Horman (John Shea) anda velozmente entre los soldados, se cuela en el interrogatorio de la atemorizada Terry (Melanie Mayron), y consigue liberarla de los captores –de nuevo rudas bestias impersonales, provistas de uniformes y gafas de sol–, no sin antes comprobar el rastro mortífero que estos van dejando, en la forma de un cadáver sangrante cubierto con una sábana: el primer muerto visible del film –de ahí el *shock* visual del plano que recorre la figura inerte desde el suelo hasta la pared–, de las decenas que se verán en pantalla. En cierto modo, aunque con menor épica, Gavras está construyendo al mito sobre que va a girar toda la narración. Un mito ya muerto (aquí también aunque el espectador y los personajes aún no lo sepan) que se convierte en el núcleo del drama. Pero si en *Z* se trataba de desentrañar la estrategia del asesinato, en *Missing* la intriga derivará de la búsqueda de éste héroe desaparecido.

La primera ocasión en que el relato se ambienta en la embajada americana muestra ya la desidiosa actitud de sus funcionarios con lo que está ocurriendo –una embajada vacía y tranquila, a diferencia de la de Italia, llena de refugiados, como veremos luego–. El encargado de la recepción, que lee una novela de Romain Gary⁵³⁷ (en un guiño amistoso de Gavras a su amigo) bajo la bandera y el cuadro del Presidente Nixon, se desentiende de los problemas de los personajes y les remite al consulado.

La escena da entrada a una figura habitual en el cine de Gavras, la del periodista (aunque en este caso el propio Horman es periodista); Kate Newman (Janice Rule⁵³⁸) es una reportera independiente y moderadamente progresista que se convertirá en una especie de apoyo crucial para los diferentes personajes, así como en un testigo puntual

⁵³⁷ *Las raíces del cielo*, publicada en 1956, ganadora del Premio Goncourt, y adaptada al cine por John Huston –*Las raíces del cielo* (*The Roots of Heaven*, 1958)–, narra precisamente una historia de perdedores cosmopolitas comprometidos en medio de una caótica situación en el África Ecuatorial.

⁵³⁸ Veterana actriz norteamericana del periodo de esplendor clásico, que ya había compartido escenario con Jack Lemmon. En concreto, en una comedia tan alejada de la atmósfera de este film, como *Me enamoré de una bruja* (*Bell, Book and Candle*, Richard Quine, 1958), en la que encarnaba a la celosa y odiosa novia de James Stewart, y rival de Kim Novak.

en las pesquisas que emprende el personaje de Jack Lemmon, y que es una síntesis de diversos personajes reales presentes en el caso⁵³⁹.

En un sentido de fondo, la función del periodista –lo que puede extenderse al personaje de Charles Horman– vuelve a resultar especialmente destacada como contrapoder positivo, y punta de lanza en el descubrimiento de la verdad. Así ocurría en el caso de los periodistas de *Z* o *Estado de sitio*, precisamente. Una faceta que suele complementarse con las alusiones más veladas a la prensa que se encuentra del lado del poder, en este caso aludida de pasada cuando Charles Horman (John Shea), comenta que el periódico que le ha prestado la reportera, no dice nada de la violencia que ha desatado el golpe.

La despedida final de Charles –ya solo le veremos a través de *flashbacks* como a Yves Montand en *Z*, o en *Estado de sitio*– tiene ese halo de inocencia que se muestra indeleble para el receptor de su gesto, mientras dice una frase de contenido irónicamente funesto: “*Tranquila. No pueden hacernos daño. Somos americanos*”⁵⁴⁰. Como la despedida del procesado Sling (Jacques Rispal), en *La confesión*, la mueca final casi infantil de la víctima, provoca un escalofrío dramático por combinar la ingenuidad de su actitud con la gravedad de su destino trágico. Una fórmula que como en el film citado, además de crear un trauma en la memoria de un personaje –allí London (Montand), aquí Terry (Mayron)– da paso a un brusco corte narrativo, que si allí provocaba un salto narrativo en el tiempo, aquí desencadena un cambio completo en la focalización.

El punto de vista de Beth (Sissy Spacek).

Con la desaparición de Charles Horman (John Shea) del presente narrativo, en la segunda etapa de la primera parte del film, se traspasa el protagonismo y el punto de vista a Beth (Sissy Spacek). Una perspectiva que coincide con su marido en lo sustancial desde el punto de vista político y del compromiso, elemento que provocará la confrontación dramática con su suegro (Jack Lemmon), pero que añade además un elemento emocional, como el de la viuda de Lambrakis en *Z*, a la hora de conectar al espectador con el recuerdo de un personaje –Charles– ya ampliamente retratado.

⁵³⁹ Costa-Gavras a Esteve Rimbau y Mirito Torreiro, en RIAMBAU, E. y TORREIRO, M., “Entrevista”, *Dirigido por*, octubre 1982, nº 97, p. 48.

⁵⁴⁰ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

Esta parte del film, desarrolla por tanto la línea de la trama que conduce al problema –la constatación de la desaparición de Charlie–, pero enriquece además la figura y la visión de la coprotagonista del film, Beth (Spacek). [Ver **Figura 6**].

FIGURA 6:



Beth (Sissy Spacek) acude a casa de sus amigos para ver como les ha ido después del golpe, allí se encuentra con María (Tina Romero), una joven embarazada preocupada por la suerte de su marido opositor; y con los dos amigos y colaboradores de Charles, Frank Teruggi (Joe Regalbuto) y David Holloway (Keith Szarabajka), preocupados pero confiados –como todos los americanos– en poder sortear la situación sin problemas, y en salir del país. Beth pierde el autobús y debe permanecer en la calle después del toque de queda.

El encuentro de Beth con sus amigos abre distintas perspectivas, además de integrar en el relato a otras dos de las víctimas reales: Frank Teruggi y David Holloway. La primera de ellas introduce puntualmente la visión local –de la población propia del país– sobre el golpe, colateralmente aludida por el caso de María (Tina Romero) y su novio Carlos, militante de izquierda desaparecido, pero que más tarde hará su aparición. La segunda es la puntualización ideológica sobre el discurso del film. Frank (Regalbuto), más optimista y socarrón que David (Szarabajka), mas nervioso e intranquilo, alude al caso político concreto –hasta ahora, realmente eludido–, al manifestar su incredulidad por lo que ha ocurrido. “*Te disparan solo por ser zurdo*”⁵⁴¹, dice con ironía, manifestando después en alusión a la vía socialista representada por Allende, que “*Se estaba intentando hacer algo diferente aquí*”⁵⁴². Una visión politizada que diferirá completamente con la que se hará cargo del relato con la aparición de Jack

⁵⁴¹ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

⁵⁴² *Ibid.*

Lemmon. La tensa pero diversa conversación que tiene lugar, vuelve a ser interrumpida bruscamente por el sonido de los disparos. En definitiva, la actitud de estos americanos, pese a su compromiso obviamente crítico, sigue estando un poco “encantada” por el exotismo y por el ideal. Solo se rompe, bruscamente, cuando los disparos les devuelven a la realidad, lo que no impide que sigan confiando en poder salir del país sin problemas. Una situación aparente extremadamente diferente, como se ha podido ver en el caso anterior, a la que sufre la población autóctona, sin fácil alternativa para esconderse.

La realidad que se deriva de esos disparos en *off* –constantes llamadas de alerta que hacen presente el contexto a lo largo de todo el film– comienza a ser verdaderamente conocida por el personaje de Beth en la noche que debe pasar en la calle por haber perdido el autobús. El peligro inminente que supone en ser atrapada durante el toque de queda la lleva a correr por las calles –en una escena que plantea una angustia momentánea al espectador sobre si será atrapada–, y a encontrarse con otro hombre huidizo como ella, en medio de una situación verdaderamente apocalíptica, que aquí sí que remite claramente a la ciencia-ficción.

Los soldados que montan guardia en mitad de la oscuridad de unas plazas con barricadas y hogueras, cadáveres tirados por las calles, la tensa tranquilidad de la calma vigilada, de los muertos y de los soldados, la música de Vangelis, y la sensación de amenaza provocan la descripción “irreal” de la realidad palpable, complementada con el extrañamiento que suponen las marquesinas de una tienda de trajes de novia iluminados. Una mezcla rocambolesca entre lo cotidiano, pero siempre con esa extraña connotación que presentan los maniqués, tamizado por un contexto de caos y horror, por el que las luces de neón adquieren un significado distinto. Estos mimbres casi surrealistas dan paso, efectivamente, al celebrado aparte “onírico” del film.

FIGURA 7:

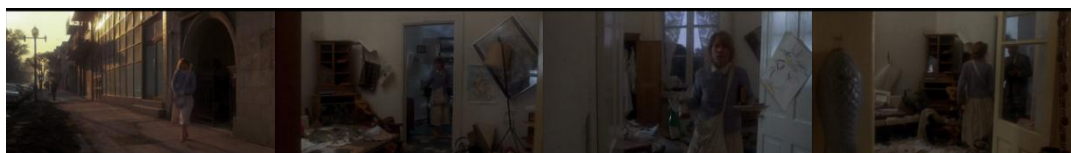


Beth ve o cree ver entre sueños –pues se ha quedado dormida tras refugiarse en un portal– un caballo blanco que corre delante de los militares que lo disparan. Un símbolo evidente de la libertad, que remite a una escena similar de *Cenizas y diamantes* (*Popiół i diament*, Andrzej Wajda, 1958), y que constituye una de las apuestas metafóricas más claras y recordadas de la obra de Costa-Gavras. [Ver **Figura 7**].

La construcción más o menos ambigua del “sueño” de Beth reproduce claramente el discurso del autor, y el resumen del concepto de la película, de un modo diáfano y al mismo tiempo bello. Un extrañamiento poético que se conjuga –como el “sol” en Montecarlo de *La confesión*– con una realidad concreta terrible para los personajes, pero que en este caso además adquiere un significado de denuncia autónomo. Una imagen de una fuerza crítica inmediata, pero construida de un modo lírico. “*Es difícil de explicar, traté de hacerlo como un sueño, una pesadilla, para mostrar el horror de la violencia. Un caballo blanco es la imagen más pura incluso en una imagen como esa en donde es perseguido sin razón*”⁵⁴³.

La ensoñación da paso, en la secuencia siguiente, al enganche dramático de la trama, unificando el conflicto político apuntado –que culmina en la escena del caballo– con el conflicto dramático y personal de los protagonistas. [Ver **Figura 6**].

FIGURA 6:



Beth regresa a casa al amanecer y descubre que está destrozada y que Charles (John Shea) no está. Un vecino la informa de que se lo han llevado los militares. La imagen de la casa destartada por los registros –después de haberla visto en la secuencia anterior como una especie de isla tranquila en la tormenta– se convierte en un síntoma de ese cambio dramático. La represión chilena ya no es un escenario externo que disgusta y preocupa a los personajes; además, afecta a sus propias vidas personales. Esta circunstancia –el planteamiento de la trama– cierra la primera parte, paralelamente al desenlace de los puntos de vista de Charles (John Shea) y de su mujer, dando paso a la segunda parte del film.

⁵⁴³ Costa-Gavras a Dan Yakir, en YAKIR, D. (1982), *op. cit.*, p. 58.

Segunda parte: El desarrollo de la investigación.

El punto de vista de Ed Horman (Jack Lemmon).

El personaje de Jack Lemmon, Ed Horman –padre de Charles– aparece por primera vez en pantalla cuando la película lleva ya veinticinco minutos, aproximadamente un cuarto de su duración total. Horman intenta acudir a diferentes cargos del gobierno para saber que ha pasado con su hijo. Su actitud, revelada por la matizada encarnación del actor, combina una honda emoción disimulada –como cuando explica que su hijo quiere ser escritor– con una actitud distante y cortés a la hora de abordar a sus diferentes interlocutores. La actitud de estos consiste en mantener la versión de que su hijo se ha ocultado. Al mismo tiempo, una funcionaria revela que Frank Teruggi y David Holloway –los amigos de Beth y Charles– fueron detenidos y liberados, y que “*Teruggi [cuya muerte se revelará más tarde] se marchó sin dar las gracias a la embajada*”⁵⁴⁴.

Como en *Z*, y en tantos otros films de Gavras, la segunda parte se dedica a la investigación sobre el suceso, con la incorporación de un nuevo punto de vista, que corresponde al “investigador”, que en aquel caso se trataba del juez encarnado por Jean-Louis Trintignant. La diferencia es que en *Desaparecido*, el planteamiento del suceso (la primera parte) ocupa menos tiempo y que el grueso del film se constituye a partir de la segunda parte. *Z* plantea dos films en uno –suceso e investigación– mientras que *Desaparecido* emplea únicamente los preliminares del suceso –el secuestro queda apuntado– como simple motor narrativo de la búsqueda, cuyo saldo aún no se conoce.

La acción, después que se vea a Beth desconsolada en su casa, se sitúa bruscamente en un despacho oficial en los Estados Unidos. Ed Horman (Lemmon) se está entrevistando con un representante del gobierno, que a su vez le reconduce a otro, y este a otro. El comienzo de esta segunda parte, antes que Horman (Jack Lemmon) viaje a Chile, tiene igualmente el aspecto de un prólogo, una pequeña introducción ligeramente *kafkiana* sobre el modo en que el personaje principal, todavía confiado, es dirigido de un despacho a otro sin que nadie le resuelva su problema. El congresista con el que se reúne al final, manifiesta que debe pensarse la posibilidad de mandar un

⁵⁴⁴ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

telegrama de presión a la embajada, dado que parece molesto al conocer las inclinaciones políticas del desaparecido. [Ver **Figura 7**].

FIGURA 7:



Como el London de *La confesión*, Horman ha entrado en un engranaje; una especie de juego perverso destinado a ganar tiempo. Todos los diplomáticos y encargados del gobierno se excusan y prometen hacer todo lo posible, pero su máximo interés radica en conocer la ideología del joven desaparecido. Ed Horman no lo comprende. Él es un americano medio, religioso –de una confesión llamada “Ciencia cristiana”–, según le confiesa a uno de los funcionarios, aunque su hijo no lo sea porque “*ya sabe usted como son los jóvenes de hoy*”⁵⁴⁵, como responde a su inquisidor. Horman es inicialmente un hombre preocupado y confiado en su sistema –en el sistema– por lo que, cómo se verá inicialmente, su pregunta recurrente, su duda, consiste en conocer cuál es el motivo por el que su hijo ha sido detenido en Chile. “*Debe haber miles de americanos como él –un hombre honesto, pero que no entiende nada que es lo que está ocurriendo, y que cuando finalmente lo entiende, protesta*”⁵⁴⁶.

Como en tantos films precedentes del autor, el recorrido inicial por los despachos de la autoridad en busca de esa prevención o protección conduce a un callejón sin salida (los abogados de Z intentando prevenir el atentado; London tratando de ver a un responsable del partido antes de ser detenido; o Lemmon-Horman queriendo saber qué ha sido de su hijo). La constante en este escenario es que los funcionarios no son más que una correa de transmisión del poder. En todos los casos, el despacho contiene el retrato del gran líder, el responsable último de lo que ocurre, señalado por el

⁵⁴⁵ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

⁵⁴⁶ Costa-Gavras a Gary Crowdus, en CROWDUS, G. (1982), *op. cit.*, p. 32

autor. En este caso, como puede verse en el contraplano con Jack Lemmon de espaldas, la efigie del presidente Nixon se sitúa prácticamente en el centro del plano.

El recorrido a lo largo del *travelling* que sobrepasa los diferentes pasillos, hasta que Horman es abandonado por sus interlocutores, se convierte en una síntesis de la búsqueda. Un recorrido ininterrumpido y dinámico en que las cuestiones que interesan al padre que busca a su hijo, nada tienen que ver con las respuestas –mentiras, evasivas o búsqueda de información sobre la ideología de su hijo: “¿*Liberal o radical?*”⁵⁴⁷, le preguntan– que surgen del departamento de estado norteamericano. Finalmente, al llegar al fondo del pasillo, Horman es abandonado por los representantes de su gobierno, que le dan su bendición divina y le ofrecen buenas palabras, como forma de prolongar el doble juego.

Ese viaje metafórico por el pasillo se entrecruza con el comienzo del viaje real de Jack Lemmon-Ed Horman a Chile, solapando el último plano de esta secuencia con el plano del avión aterrizando en Santiago. Un viaje que adquirirá también la forma de un trayecto hacia la verdad, de un viaje político en última instancia, que choca con la recomendación que uno de los funcionarios le ha hecho: “*Vuelva a Nueva York* [se entiende que está en Washington] *y relájese. Déjelo en nuestras manos*”⁵⁴⁸.

Pero no adelantemos acontecimientos. Solo desde la visión general del film se puede entender esa secuencia como un resumen, porque en *Desaparecido*, el motor del suspense genera la incertidumbre para el espectador y el personaje, que todavía no saben que, en realidad, Charles Horman ya ha sido asesinado, y que probablemente la Embajada americana en Chile ya está al tanto, porque está directamente complicada en su secuestro y asesinato.

El inicio del viaje, y el encuentro entre suegro y nuera, o dos visiones de la política estadounidense:

La llegada de Horman al aeropuerto de Chile prosigue y consolida la tendencia narrativa y visual de exponer el problema político en relación con los personajes. La vivencia dramática del personaje se vive en primer término –su llegada en avión, sus problemas con los funcionarios de aduana que revisan los libros que lleva (unas biblias),

⁵⁴⁷ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

⁵⁴⁸ *Ibid.*

su conversación con el cónsul americano Phil Putnam (David Clennon)⁵⁴⁹—, mientras el trasfondo, simbólico, o en segundo término, muestra la realidad del país —los soldados en la pista de aterrizaje cuando gira la cámara, el arresto de una mujer en el fondo del encuadre, el militar con el que se choca Horman al girarse, los tanques en la calle, etc. —. [Ver **Figura 8**].

FIGURA 8:



La narración relaciona esa sensación de caos, de guerra abierta, que sorprende a Horman —“*Esto parece una guerra. (...) Pensé que el golpe ya había acabado*”⁵⁵⁰, dice Lemmon—, con la tranquilidad que mantiene el personal diplomático americano —El cónsul habla de su aspiración profesional de ser enviado a Brasil—, combinado con la sutil ambientación nada inocente que incluye unos grandes anuncios de Marlboro o de Coca-Cola entremezclados con los militares que patrullan la plaza. Una serie de contradicciones de estilo, diálogo y puesta en escena que plantean la cuestión de fondo que sobrevuela por todo el film.

El encuentro entre Beth (Sissy Spacek) y Ed (Jack Lemmon) se desarrolla a lo largo de diversas escenas, presididas por un extraordinario despliegue interpretativo, que contribuye, incluso con más intensidad que el diálogo a describir la personalidad de

⁵⁴⁹ Referente del cónsul real en Santiago, Frederick D. Purdy.

⁵⁵⁰ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

ambos. Baste atender a la composición gestual de Lemmon: cómo le da la propina al mozo con un cierto aire de superioridad, mientras demuestra –todo con sutileza– que está cansado por el viaje y que tiene problemas de espalda. [Ver **Figura 9**]. Dice Gavras: “*Jack Lemmon tenía una facilidad formidable. Le expliqué en la primera repetición, en la primera escena: ‘Jack, simplemente mire. No gesticule nada’.* Se molestó un poco y después, de repente, se habituó como si nada. El papel de Horman fue muy fácil con él. Jack tenía una especie de timidez, de debilidad que le desarrollar una actitud opuesta, cambiarlo todo con gestos, como si fuera un actor italiano. Pero finalmente con mucha rapidez entendió lo que yo quería. Me miraba y yo le decía: ‘Jack, así, ya sabes’. Esa fue toda la dirección de actores”⁵⁵¹.

FIGURA 9:



La reacción efusiva de Beth y su nerviosismo obsesivo –el abrazo apasionado que le da a su suegro mientras este reacciona con sorpresa y cierta frialdad– chocan con la prudencia conservadora, dentro de la preocupación, de la que hace gala Horman. Beth desconfía ya del personal estadounidense, y Horman –y con él, parcialmente el

⁵⁵¹ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

espectador— no alcanza a comprender el porqué de esa actitud, dado que, a fin de cuentas, solo ellos pueden ayudar a encontrar al personaje desaparecido, como se revela en el primer intercambio de palabras entre Beth y Horman, una vez que el plano general en la habitación del hotel, da paso un acercamiento emocional —a través de un juego de plano y contraplano al servicio de los intérpretes— que como si quisiera reforzar la identificación con el personaje de Lemmon, mantiene una mayor proximidad con él. La relación entre ellos es brusca. Horman responde de modo cortante a las preguntas de Beth sobre su viaje y sobre el estado de la madre ausente —Elizabeth— del desaparecido, mientras saca con cierta torpeza las cosas de su maleta, revelando pese a su sarcasmo no irónico, su verdadera angustia y nerviosismo. Es precisamente este conjunto —La presencia de Lemmon, los matices de su comportamiento, su imagen entrañablemente ambivalente como americano medio y padre, pese a su estrechez de miras— lo que permite la identificación con el espectador, pese a que este —a diferencia de Lemmon/Horman— ya ha comprobado algunos de los horrores del contexto en la primera parte, y le lleva cierta ventaja al personaje.

La discusión entre ambos adquiere un tinte político: “*No quiero oír tus paranoias contra el poder establecido. (...) Si se hubiera quedado en su país, esto nunca habría pasado*”⁵⁵², le dice Horman cuando Beth muestra sus reservas sobre el papel de la embajada. Pero su dureza cambia cuando ella empieza a llorar tímidamente. “*Beth, le encontraré*”⁵⁵³, dice Horman. Se trata de un engranaje preciso que combina los aspectos políticos de los personajes con su propia personalidad, especialmente en el caso de Lemmon-Horman, al que le ha quedado transferido la mayor parte del peso narrativo. Su pensamiento sencillo, por no decir simple, revela a partes iguales una confianza absoluta en el sistema, y una visión distanciada de los problemas de la realidad externa a su país. Pero al mismo tiempo, un individualismo heroico (e ingenuo) típico del imaginario cultural estadounidense, que se resume en esa sentencia —“*Le encontraré*”—, propia del explorador blanco que busca a un semejante raptado por una tribu en las minas del rey Salomón.

La confrontación “política” revela así mismo un intenso debate emocional. Horman/Lemmon está enfadado con la situación. No comprende porque su hijo tuvo que irse a vivir allí, a los confines de “su mundo” conocido. No entiende nada de lo que ocurre, y tampoco sabe qué es lo que ha hecho su hijo para merecer ser detenido. “¿*Qué*

⁵⁵² COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

⁵⁵³ *Ibid.*

ha hecho? ¿Qué estupidez hizo Charles para ser detenido o para que tenga que ocultarse?”⁵⁵⁴, pregunta. Está convencido, en definitiva, de que alguna causa justificada está detrás del arresto, y se muestra duro, casi despiadado con su nuera y con su hijo. No obstante, su actitud es compleja. Después de mostrarse tan expeditivo, trata, con dificultad, de consolar a su nuera –le da una serie de cosas (artículos de tocador, bombones) que ha traído para ella; le habla cariñosamente mientras oculta su propio impulso de llorar; y la sonríe tímidamente–, desde una posición básicamente puritana, la de no demostrar los sentimientos expresamente, aunque la mirada del actor esté diciendo otra cosa. La conversación revela un disentimiento previo entre suegro y nuera, anterior al caso, que se manifiesta definitivamente cuando Beth le reprocha que durante todo su diálogo no le haya preguntado expresamente por cómo se encuentra ella.

Esta escena, con los dos protagonistas reunidos –aliados y confrontados a la vez– muestra la equilibrada pauta en que se combina el drama íntimo y el perfecto dibujo de los personajes, con la trama política. Cuando Ed (Lemmon) se queda solo, serio y desconsolado, el plano general permite verle caminando por la habitación y reflejarse en el espejo. El personaje está sólo consigo mismo, y aunque Gavras no es muy dado a simbologías de este tipo, resulta pertinente considerar precisamente aquí, la doble naturaleza del personaje y la transición entre ambas. Su visión simplificada dará paso paulatinamente, a partir de ese cruce de miradas con su propia imagen, a un cambio de actitud con respecto a la realidad. No es ajeno a esta interpretación, que tras el reflejo, su siguiente acción sea mirar por la ventana, viendo como unos militares apilan libros en un camión. Dos realidades que le provocan un choque, la suya y la de su universo cerrado (su mundo estadounidense, su religión, su confianza), frente a la que está empezando a vivir en ese momento. Un choque que consecuentemente cambiará no solo su actitud “crítica” desde un prisma político, sino también la consideración y la comprensión personal de su nuera y de su hijo, a los que en este momento –y pese a las circunstancias– ve exclusivamente como irresponsables que se han buscado su propia ruina por rechazar el irreprochable *american way of life*.

⁵⁵⁴ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

El comienzo de la búsqueda-investigación:

Después de la segunda introducción del film –o la introducción a la segunda parte– que presenta al personaje de Jack Lemmon y su llegada a Chile, tiene lugar el desarrollo de su búsqueda, que adquiere los mimbres de una investigación policiaca, a través de diferentes espacios, personajes y testigos, que dan paso a algunos *flashbacks* explicativos.

Primera etapa. La embajada norteamericana

Ed (Lemmon) y Beth (Spacek) acuden a la embajada norteamericana donde les recibe todo el equipo diplomático: el embajador (Richard Venture)⁵⁵⁵, el cónsul Putnam (David Clennon) y el capitán Tower (Charles Cioffi), agregado militar que pilotaba el coche con Charles y Terry al inicio del film, entre otros diplomáticos. La actitud de todos los funcionarios es cortés –como en las escenas previas en los Estados Unidos– pero inconcreta a la hora de aportar datos sustanciales. Una vez más tratan de convencer a los protagonistas de que el desaparecido probablemente se está ocultando. [Ver **Figura 10**].



La estancia de los personajes en la embajada, incluso su entrada en coche mediante una panorámica distanciada que termina mostrando a los jardineros –otro apunte fugaz, casi dialéctico, sobre la apacible situación del enclave diplomático–, adquiere, como ya se había referido, la apariencia *hitchcockiana* de un lugar sospechoso, en dónde todos los amables interlocutores, parecen esconder algo. Este perfil combina la impersonalidad exasperante de los antagonistas multiplicados de *La*

⁵⁵⁵ Cuyo nombre nunca se cita, pero que hace referencia al embajador estadounidense en Chile entre 1971 y 1973, Nathaniel Davis, que demandó a Costa-Gavras y a la Universal por la película.

confesión –funcionarios del terror– con el expresionismo irónico rebajado, de los de Z o, particularmente, *Estado de sitio*, en dónde el papel de Montand –asesor de la embajada– en su frío cinismo, perfectamente podría aludir a cualquiera de los sujetos presentes en esta reunión, en la que se apuntan sutilmente las buenas relaciones de Tower (Cioffi), con el estado mayor chileno –dice que no ha podido aún reunirse con ellos porque “*están muy ocupados*”⁵⁵⁶–, y la inquietante petición de este: una lista con los amigos de Charles para interrogarles sobre su desaparición.

La actitud de los diplomáticos potencia la confrontación entre el confiado Ed, que asiste por primera vez, y Beth, que ya ha oído las mismas excusas vacías durante dos semanas, y que sabe que la lista de testigos supondrá con toda probabilidad la entrega de estos a los militares. Una vez más, los disparos interrumpen la conversación, lo que motiva que uno de los presentes acuda a cerrar una ventana, para que la paz de la embajada no quede perturbada por la violencia exterior, en un claro símbolo –uno más– de la actitud del gobierno norteamericano con respecto a la violencia desatada en Chile.

Segunda etapa. La conversación con Terry y el flashback.

La siguiente secuencia se inicia abruptamente con un *flashback* en que vuelve a verse a Charles (John Shea) en primer plano. Durante unos segundos, el espectador es inducido voluntariamente a confusión, porque la acción podría referirse tanto al presente como al pasado. ¿Quizá Charles se encuentra a salvo en otro espacio? No, se trata de una llamada de atención al espectador; un truco de ritmo que se difumina cuando se comprende que Terry (Melanie Mayron), les está contando a Ed y a Beth, lo que ocurrió en Viña del Mar, cuando a Charles y a ella les pilló allí el golpe. Terry les está relatando cómo quedaron aislados en la ciudad por una huelga de autobuses, y coincidieron en el hotel con una serie de funcionarios americanos de servicio el día 12 de septiembre, una jornada después del golpe. [Ver **Figura 11**].

La rememoración de Terry compone dos aspectos. Por un lado los apuntes –por medio de la escena en que Charlie finge caerse al vacío mientras le sacan una foto– de felicidad vacacional. Y por otro, su contraste con la impresionante secuencia en que ven desde la terraza como se desencadena el golpe.

⁵⁵⁶ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

FIGURA 11:⁵⁵⁷



En la primera, más allá de la fugaz idea que puede pasarle por la cabeza al espectador (al igual que al mal pensado padre de Charlie) de que Terry y Charles mantienen una relación –desmentida por la imagen en que se ve como duermen separados, otra vez–, Charles sigue demostrando su impetuosa ingenuidad. Su caída al vacío –que en definitiva supone su desaparición para luego emerger de nuevo sonriente– supone una especie de proyección del suceso trágico. Una metáfora más. Por otro lado, la imagen del helicóptero a escasos metros de la terraza –un alarde técnico y cinematográfico espectacular– no puede por menos de emular el “*apocalipsis now*”, tanto del homónimo film de Coppola, como de lo que ese título significa literalmente. Ese “apocalipsis ahora” –hoy– es mostrado con la cuidada panorámica que sigue a

⁵⁵⁷ Los fotogramas con recuadro blanco hacen referencia a las secuencias que son en *flashback*.

Charles y al helicóptero hasta desembocar en un plano general de la avenida, tomada por militares y tanques.

Los siguientes apartes del pasado, el de Viña del Mar, durante el desayuno en el hotel, y el de la estancia de Beth (Spacek) y Terry (Melanie Mayron) en la residencia del capitán Tower (Charles Cioffi), donde se refugiaron tras el toque de queda, plantean lo que podríamos denominar el verdadero y concreto *macguffin* de *Desaparecido*. El porqué del secuestro, respondiendo a las reiteradas preguntas de Ed Horman. Aunque ese porqué no pueda estar más alejado de lo que se imagina el padre del personaje.

Terry y Charles comprueban, al conocer a Andrew Babcock (Richard Bradford), funcionario norteamericano retirado en misión especial, que la implicación de los estadounidenses en el golpe –históricamente preparado en Viña del Mar– es mucho más profunda de lo que se puede sospechar. “*La marina me envió aquí para hacer un trabajo, y ya está hecho*”⁵⁵⁸, dice Babcock sin mayores problemas. La definición expresionista de Babcock (Bradford), un tejano histriónico y bromista, que no pierde ocasión para piropear a Terry aunque está acompañado de una mujer –¿una prostituta?– rima con la que pocos segundos después obtenemos del capitán Tower (Cioffi). Este, medio ebrio y con una copa en la mano, se introduce en la habitación de Beth (Spacek) mientras esta se baña, insinuándose y diciéndole que le conviene olvidar el pasado y centrarse en el futuro⁵⁵⁹, en un tono grosero y grotesco, que termina por hacer reír –una risa nerviosa, claro– a las dos mujeres, cuando Beth se refugia en la habitación de Terry.

Gavras vuelve –si bien de modo más sutil– a caracterizar a sus personajes negativos como títeres bufonescos, merecedores de repulsa, proponiéndoles como obsesos sexuales y cínicos maquiavélicamente simplones –si es que eso es posible–, que disfrutan de la fiesta mientras el golpe militar hace estragos. Las palabras de Tower pueden entenderse además, a la luz de los hechos que se conocerán en el desenlace, como la prueba nítida de que las autoridades norteamericanas conocían desde el primer momento la trágica suerte corrida por el desaparecido.

Si bien la focalización de los *flashbacks* corresponde alternativamente a Terry y a Beth, el punto de vista genérico sigue manteniéndolo Ed (Jack Lemmon). Él es quién va recomponiendo el puzzle, con una visión inicial de parte del sistema, en dónde su alma puritana le hace quedarse con lo accesoriamente retorcido –¿Por qué se bañó Beth

⁵⁵⁸ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

⁵⁵⁹ Utilizando una metáfora sobre la curva de potencia en la aviación, que incomprensiblemente en la versión española fue traducida como dicho marinero sobre tormentas.

en casa del capitán Tower? ¿Era infiel su hijo a Beth con Terry?—, mientras que los detalles de la intriga —la presencia del personal militar americano en Viña— le resultan desprovistos de significado hasta que este le es explicado por Beth, a quién no cree de entrada, y confirmado por Terry.

“¿*De qué bando estás?*”⁵⁶⁰, le pregunta Beth, exasperada por sus reacciones. Pero es que Ed no forma parte de ningún bando, que él sepa. Forma parte de su mundo, lo cual le hace pertenecer claramente a una parte, aunque él no sea consciente de ello. El descubrimiento de la verdad sobre su hijo le conminará a romper con ese mundo idílico. Ese proceso, pasa también narrativamente —en esta escena— por los constantes sobresaltos en la conversación: nuevos disparos en la calle, un helicóptero sobrevolando el hotel en la noche, o la conciencia repentina de que no puede salir a dar un paseo porque hay toque de queda. “*Te matarán*”⁵⁶¹, le dice Beth, cuando Ed se disponía a hacerlo de modo natural, abrumado por la información y la preocupación. Estos sobresaltos, muy bien medidos en montaje, sorprenden al espectador tanto como a los personajes, acomodados todos en el fragor de una charla tensa, pero desarrollada en un espacio tan convencional como la terraza en la azotea del hotel, en la que, para mantener las apariencias, hay incluso violinistas tocando a Mozart.

Tercera etapa. Las versiones de los vecinos.

La siguiente entrevista de los protagonistas se desarrolla con los vecinos chilenos de Beth y Charlie. Estos les cuentan, en diferentes versiones, como los militares detuvieron a Charles. [Ver **Figura 12**]. En función de estas diferentes versiones y variaciones sobre el relato, Gavras introduce, por solapamiento, escenas diferentes desarrolladas en un encuadre fijo sobre la fachada de la casa de los protagonistas. Cambian los figurantes, los vehículos, y la manera de detener a Charlie y de lanzar por los aires al pato, la mascota de la pareja.

El recurso de la variación en el recuerdo, y del cambio de los sucesos según los diferentes puntos de vista no es nuevo en el autor. Baste recordar a este respecto los diferentes testimonios del atentado contra “Z” en el film homónimo, o el curioso detalle —en que el modelo de coche cambia cuando la voz en *off* lo explica— en *La confesión*, al que se suma una escena similar en el ecuador de *Consejo de familia* (1986).

⁵⁶⁰ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

⁵⁶¹ *Ibid.*

FIGURA 12:⁵⁶²



No obstante, más allá del estudio sobre la verdad histórica que implica siempre este juego diverso de puntos de vista sobre un mismo acontecimiento⁵⁶³, esta escena de *Desaparecido* incluye un extrañamiento poético. Un detalle de fantasía costumbrista que hace pensar precisamente en el realismo mágico latinoamericano. Un encuentro insólito entre el hecho terrible, el protagonismo militar, y la casi hilarante discusión, con la imagen del pato volando de por medio, en la que Lemmon, frente a la actitud cariñosa de Spacek, termina por echar pestes de unos testigos tan fabuladores, mezclando el inglés con un español algo más que precario.

La incursión tonal no es gratuita puesto que prepara el terreno para la escena siguiente. Una especie de respiro en el curso de la intriga que ahonda en el aspecto sentimental de los personajes. Ed y Beth entran en la casa y contemplan algunos de los objetos personales de Charlie. [Ver **Figura 13**]. Ed se sorprende de encontrar la casa destartalada por el registro, pero su reacción inmediata no conduce a lo obvio –dentro de la intriga– sino a volver a plantear el porqué de esa elección. El motivo de decidir vivir de esa forma precaria en Chile pudiendo hacerlo cómodamente en Nueva York. “*Supongo que es fácil ser pobre cuando tienes un billete de vuelta en el bolsillo*”⁵⁶⁴, le dice a su nuera. Una reacción simplificada pero que, en definitiva, puede resumir la consideración de intocable de la que hace gala Charles en la primera parte del film. Ella le explica que su vida está allí, en Chile. Como si quisiese ilustrarse esa felicidad “infantil”, recomponiendo de nuevo el perfil del hijo y esposo desaparecido, la escena

⁵⁶² Los fotogramas con recuadro blanco hacen referencia a las secuencias que son en *flashback*.

⁵⁶³ “*Los detalles están cambiados, lo que conforma una esencial incertidumbre*”. Costa-Gavras a Dan Yakir, en YAKIR, D. (1982), *op. cit.*, p. 58.

⁵⁶⁴ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

se ve interrumpida por la aparición de un niño que viene a jugar con Charlie y con el pato, al tiempo que Ed comprueba la habilidad de su hijo para escribir cuentos para niños, basados en la estética de *El principito* de Saint-Exupéry, o su proyecto inacabado para hacer una película de dibujos animados⁵⁶⁵.

FIGURA 13:



La progresiva conciencia emocional de Ed (Lemmon), queda expresada a través de su posición en el plano (además de por la interpretación, por supuesto), como, puede entenderse, por ejemplo, de su ubicación en profundidad de campo, pero en un espacio central –como testigo mudo– de la escena que se desarrolla entre Beth y el niño. [Ver fotograma 4 de la **Figura 13**]. Al ver el esbozo de uno de esos personajes animados diseñados por Charles, Ed exclama: “*Parece tan inocente. Casi deliberadamente naif*”. Beth le responde: “¿*Eso es tan malo?*”. A lo que Ed concluye: “¿*Es tan bueno?*”⁵⁶⁶. Todo redirige a Charles y a su actitud idealista, a su carácter y al resultado indirecto e injusto de su proceder. Por medio de la escena, se avanza un poco más en el orgullo y la comprensión que Ed llegará a sentir por su hijo, y también por su nuera, al tiempo que para el espectador se revitaliza la figura de la víctima, que no es una simple excusa para el suspense, sino el motor emocional de la construcción dramática.

Cuarta etapa. En ruta hacia el Estadio Nacional.

La escena íntima es interrumpida por una mujer chilena de mediana edad, la señora Durán (M.E. Ríos), que les relata, mediante un viaje en taxi, el recorrido que

⁵⁶⁵ Un detalle real de la vida de Charles Horman.

⁵⁶⁶ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

hicieron los militares tras detener a Charles. Ella seguía la misma dirección para acudir a su casa desde la casa de su madre –una información que le solicita el suspicaz Ed (Lemmon)– y pudo comprobar como el convoy giraba adentrándose en el Estadio Nacional. [Ver **Figura 14**].

FIGURA 14:



El viaje en taxi adquiere la forma de un macabro recorrido turístico por Santiago. Mientras el personaje episódico indica el sentido al conductor, Ed no puede dejar de sorprenderse –frente a la naturalidad con que actúan las dos mujeres– de la situación de las calles tomadas por los soldados, por tanques, y con hogueras. La aparición del míticamente siniestro Estadio Nacional, convertido en multitudinaria cárcel y matadero, otorga a la imagen un halo fantasmalmente espectacular por lo que sugiere. Pese a todo, Horman (Lemmon), sigue actuando de modo impulsivamente independiente y natural, y se indigna cuando un coche que para junto a ellos le impide salir a la calle. Solo la advertencia de Beth sobre el peligro que corre la testigo, por el simple hecho de hablar con extranjeros, le hace tranquilizarse. Una actitud que remite a las reacciones de su hijo –reacciones de héroe americano clásico, en cualquier caso–, y que volverá a repetirse con mayor intensidad en una escena posterior. Una mezcla paradójica de la sorpresa ante el caos y la inconsciencia ante el peligro.

Quinta etapa. El paulatino cambio de actitud de Ed Horman.

Tras regresar al hotel, y después de un encuentro con la periodista Kate Newman (Janice Rule), Horman y Beth vuelven a reunirse con los representantes del gobierno norteamericano. Sus palabras vuelven a ser evasivas. Las búsquedas en comisarias y depósitos de cadáveres son, según ellos, infructuosas. Uno de los agregados se interesa más específicamente por la actividad de Charles en Chile, y le relaciona con la

publicación del diario de “izquierdas” FIN, en el que colaboraba con Teruggi y Holloway⁵⁶⁷. Así mismo, aportan una teoría disparatada sobre la posibilidad de que Charles haya sido raptado por un grupo de extrema izquierda; o en el colmo de la conspiración, de que Charles haya fabricado su propio secuestro para inculpar al gobierno americano. [Ver **Figura 15**].

FIGURA 15:



En este punto, Horman (Lemmon) comienza a actuar de forma levemente opuesta a todas sus reacciones anteriores. Niega que vaya a entregar la lista de amistades de su hijo, y muestra una serie de informaciones derivadas de su investigación particular. Así mismo conmina a la embajada –aclarando que no le interesa la connotación política del asunto– a utilizar sus contactos con la policía local, a la que entrenan, para hallar a su hijo. “*No tengo nada más que añadir de momento*”⁵⁶⁸, añade poco amistosamente antes de rodear a su nuera por la cintura y marcharse. El cambio repentino de Horman viene motivado por sus experiencias previas. Resulta evidente que su hijo ha sido detenido por militares y que está o estuvo en el estadio. Su interés no es político sino puramente emocional; queda claro en su explicación a la periodista: “*No me interesa cuestionar cómo lo hacen. Me interesa recuperar a mi hijo*”⁵⁶⁹, y en sus aclaraciones a los diplomáticos y asesores cuando les “provoca” al mencionar la colaboración entre las policías de los dos países.

De este modo, lógicamente, no es política sino emocionalmente, como llega al punto de considerar poco pertinentes los comentarios, preguntas, evasivas y teorías extemporáneas del personal de la embajada, más preocupado por las acusaciones de connivencia policial en el seno de programas del entrenamiento militar (objeto del film *Estado de sitio*, por cierto), apuntadas de pasada por Horman; o por tratar de que este no hable con la prensa, que por el objeto de la búsqueda. Una búsqueda que en definitiva

⁵⁶⁷ Un hecho también real. Los tres norteamericanos trabajaron para la agencia de noticias FIN; alternativa a los canales tradicionales, pero que igualmente proveía al *New York Post* o al *Wall Street Journal*.

⁵⁶⁸ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

⁵⁶⁹ *Ibid.*

ellos ya saben inútil, como demuestra la utilización de los verbos en pasado para referirse a Charles. El grupo –individualizado especialmente en las figuras del canoso capitán Tower (Cioffi) y el cónsul Putnam (Clennon)– actúa, no obstante, como una especie de colectivo un tanto desdibujado –como casi siempre en los estamentos negativos retratados por Gavras, que acaba equiparando su objeto de crítica –política– con un grupo de sicarios siniestros propios de un film de espías, al igual que en Z o que en *La confesión*.

La consecuencia emocional del paso político:

Cómo en ocasiones anteriores, la exposición de los engranajes políticos de la intriga conduce a un aparte dramático íntimo, que además suaviza el cambio de posición de Horman, haciendo aún más complejo su personaje. Beth, inicialmente emocionada por la actitud de su suegro, termina discutiendo con él en el ascensor y por los pasillos. En los diálogos quedan al descubierto todas sus diferencias políticas y generacionales. Es una especie de confrontación final, que exorciza esa separación y a partir de la cual, se producirá verdaderamente el cambio en Horman. [Ver **Figura 16**].

FIGURA 16:



Visualmente, la escena utiliza los espacios –el pasillo, el ascensor, las puertas– como barreras entre los personajes, que se hallan juntos al principio, enfrentados después –como en las esquinas de un cuadrilátero–, y finalmente aislados. La presión a la que están sometidos llena de reproches su charla, progresivamente histérica. “*Si os hubierais quedado y centrado en lo básico, esto no habría pasado*”, dice Ed. A lo que replica Beth: “*¿Cuál es lo básico? ¿Dios, patria y Wall Street? (...) ¡Dios salve nuestro*

estilo de vida!”. “*Un estilo de vida muy bueno, jovencita. Por mucho que gente como tú y Charles traten de derribarlo con su absurdo idealismo. No puedo tolerar a los jóvenes americanos de hoy, que viven de sus padres, y no tienen nada mejor que hacer que lloriquear y quejarse*”, responde Horman⁵⁷⁰.

La perspectiva expresa de Horman queda trazada con esas palabras, dándole un portazo a Beth, lo que equivale a cerrarse a la realidad que progresivamente se le hace presente. Esta posición volverá aún más duro el golpe para él, cuando descubra la verdad, y complementariamente la valía y la capacidad de su hijo –capaz de trabajar dieciocho horas seguidas en el periódico, como le cuenta después David Holloway–. Al final, tanto Horman, abatido y realmente confundido consigo mismo por el shock de realidades al que está siendo sometido, como Beth, arrepentida del tono empleado con su suegro, parecen sentir de un modo absolutamente realista, la combinación de sensaciones –rabia y dolor– de una calma en medio de la tormenta.

Sexta etapa. La entrevista con David Holloway y su flashback.

Como en la etapa previa con Terry (Melanie Mayron), el relato del norteamericano, detenido y liberado, David Holloway (Keith Szarabajka), comienza abruptamente con un *flashback* que desorienta al espectador, en relación a la línea temporal.

Los militares entran en la casa dónde viven David y Frank Teruggi (Joe Regalbuto) y se los llevan, trasladándolos al estadio. Al irrumpir la imagen de David en el presente, narrando la historia con voz entrecortada, se comprende inmediatamente la ubicación en el pasado de la historia. [Ver **Figura 17**]. Gavras explica este uso brusco del *flashback*: “*Me gusta el flashback –empezar con una imagen que solo más adelante prueba ser una mirada al pasado–, coge al espectador por sorpresa. Estoy fascinado por la relación entre pasado y presente. De hecho, quise hacer con Missing un film donde la distinción entre pasado y presente fuera totalmente imposible*”⁵⁷¹.

El relato de David (Szarabajka) procura el momento del film en el que se ve con mayor claridad el alcance de la represión de los militares chilenos. Su arresto, su conducción al estadio y su retención allí, entre cientos o miles de personas, cadáveres y torturas, adquiere la cualidad de una pesadilla siniestra.

⁵⁷⁰ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

⁵⁷¹ Costa-Gavras a Dan Yakir, en YAKIR, D. (1982), *op. cit.*, p. 58.

FIGURA 17:⁵⁷²



La música de Vangelis y la iluminación fría de Aronovich vuelven a connotar la historia con ribetes casi fantásticos, propios de un film apocalíptico de terror: los pasillos interminables en cuyo final se oyen disparos; la antítesis entre la vestimenta militar y la desnudez de las víctimas; la cola de los interrogatorios, la sangre, los detenidos hacinados en camiones y autobuses; las gradas del estadio con cientos de personas; las luces que se reflejan en los cristales del autobús, etc. El imaginario colectivo puede identificar efectivamente el método que emplean los soldados con el proceder nazi en los campos de exterminio. El sobrecogedor relato de David mantiene en vilo a Ed y a Beth, que se plantean el paralelismo entre la situación de su familiar desaparecido, y la de los americanos David y Frank.

La estructura narrativa premia una triple perspectiva. Por un lado, la visión de los horrores dantescos del estadio es vista en una distancia angustiosa por los dos americanos, que se siguen creyendo a salvo por su nacionalidad, pese a su miedo absoluto. De este modo todo lo que el film muestra se ciñe a lo que ellos ven y así lo representa: fugaces movimientos de cámara desde los vehículos; situaciones entrecortadas y sensaciones de ese horror: el túnel vacío, y el túnel con el torturado desnudo que se niega a avanzar porque oye disparos al final; la ejecución allí mismo de otro hombre, la visión entrecortada de las gradas cegada por las luces azuladas de los focos, etc. En segundo lugar, el enfoque de David (Szarabajka) narra –desde su perspectiva– la información, añadiendo un nivel más al punto de vista. Lo que se ve es lo que él cuenta. Por eso no sabe que fue de Frank, al que se llevaron de repente. Una escena que vuelve a recordar poderosamente –de hecho resulta mimética–, a la ya citada

⁵⁷² Los fotogramas con recuadro blanco hacen referencia a las secuencias que son en *flashback*.

despedida de London y de los inocentes ejecutados en *La confesión*. [Ver **Figura 18**]. Frank Teruggi (Regalbuto) aparenta mayor tranquilidad que David que está aterrorizado. “No pueden matarnos. Nuestra embajada montaría un escándalo”⁵⁷³, comenta Frank, aún confiado. Su marcha final, entre bromas, y miradas de cariño que esconden la preocupación, genera esa misma proyección hacia el futuro, cerrando el *flashback* y devolviéndonos a la mirada del narrador en presente, situada como en aquel caso, en una especie de “isla tranquila”, muy luminosa (se ve un campo de tenis y una piscina), que corresponde a algún consulado o embajada. El sonido de los tiros en ese presente idílico encabalgaba de nuevo con los tiros del estadio en pasado al iniciarse la segunda parte del *flashback* con la despedida de Frank, apuntando que la violencia permanece igualmente pese a la apacible tranquilidad de ese entorno puntual.

FIGURA 18:



Una construcción idéntica, tanto en el contenido narrativo, como en la forma de encadenar el salto temporal del pasado al presente, en *La confesión* (1970) y *Desaparecido* (1982).

En tercer lugar, en un tercer nivel en cuanto al punto de vista, resulta ser Ed Horman (Lemmon), el que –en identificación con el público– integra el enfoque de la historia, y lo pone en paralelo con la de su hijo. Horman recuerda la información que obtuvo en Washington sobre el otro desaparecido, Frank Teruggi (Regalbuto), según la cuál había sido liberado gracias a las gestiones de la embajada. David (Szarabajka), lo niega. Nadie ha sabido nada de Frank en ninguna parte, cómo sucede con el caso de Charles.

La introducción de esta subtrama paralela –también real–, no solo amplía en el sentido político la denuncia, al mostrar con mayor detalle el proceder represivo, sino que añade un efecto narrativo complementario. Introduce otro “gancho” más en el suspense, paralelo y equiparable al motivo de la trama principal, y que se retomará poco después, justo antes del punto de giro que conduce al desenlace. Al mismo tiempo, permite introducir, sin alterar el enfoque protagónico del personaje de Jack Lemmon, la

⁵⁷³ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

narración, desde dentro, de lo que estaba ocurriéndole a la población, y por extensión a los casos particulares en los que se centra el film.

Séptima etapa. La segunda visita a la embajada.

Tras comprobar que su teléfono ha sido pinchado, Ed Horman (Jack Lemmon) recibe precisamente una citación de la embajada. Tras acudir con Beth al día siguiente, se dará cuenta de que para lo único que le ha llamado el embajador (Richard Venture), es para insistirle en que no hay ningún “convenio” –como él había aseverado al cónsul y a Tower en el hotel– entre la policía chilena y la norteamericana. La actitud interesadamente simple del embajador, que apenas parece recordar el caso concreto de los Horman, provoca una reacción de desconsuelo absoluto en Ed (Lemmon). [Ver **Figura 19**].

FIGURA 19:



La escena, que vuelve a situar a dos ciudadanos desamparados frente a su gobierno –ambivalentemente representado por Nixon (de nuevo “congelado” en el centro del plano, equiparado a sus funcionarios), el cónsul y el embajador, a los que se une el retrato de Henry Kissinger, en la antesala del despacho [Ver fotograma 2 de la **Figura 19**]–, supone el portazo definitivo a las esperanzas oficiales de Horman

(Lemmon); su toma de conciencia de que los intereses del embajador (Venture) son muy diferentes de los suyos.

La escena equivale al desenmascaramiento de los villanos ante el protagonista, cegado hasta el momento por su confianza en el sistema, como London y su mujer en *La confesión*. “Señor embajador, no estoy interesado en la política. Solo quiero que use todas las fuentes que tenga (...). Hacen lo que pueden. Tengo que creerles. Es nuestra única esperanza, pero tiene toda la maquinaria de su parte. (...) En serio me da igual. (...) Quiero que les diga que me llevaré a Charles en cualquier estado. No voy a montar un escándalo. No voy a ir a los periódicos. Hagan cualquier clase de documento para que le suelten y lo firmaré. Absolveré a cualquiera y a todos de todo. ¡Sólo quiero que me devuelvan a mi chico! Es el único hijo que tengo, señor. ¿Me ha oído?”⁵⁷⁴, dice Horman. El embajador permanece silencioso, de espaldas, mirando de medio lado por la ventana. Y la reacción de Horman es un llanto de impotencia. Se le ha caído la venda de los ojos. Su confianza en el sistema se ha resquebrajado. Aún no entiende el porqué, pero está perdiendo su inocencia sobre “su” mundo. “Nunca había visto tantos telegramas de Washington. ¿Qué clase de influencia tiene allí?”, le dice el cónsul. “Soy ciudadano americano”⁵⁷⁵, responde Horman, tratando de retraer la verdad teórica sobre su sistema. Una verdad evidente —como dice la Declaración de Independencia americana— pero que dado el contexto, resulta casi una ironía.

Su reacción indignada, que sobrepasa el nivel de su previa actitud con los diplomáticos en el hotel, provoca un acercamiento con Beth. Sus posiciones se aproximan porque Horman se está moviendo. “Me he puesto en ridículo”, dice Horman al salir de la embajada. “Has estado fantástico”⁵⁷⁶, le contesta Beth mientras le agarra del brazo.

Octava etapa. Religión, hospitales y manicomios:

Horman se encuentra leyendo la biblia en una sucursal de su religión, cuando acude a buscarle el adjunto del cónsul, Dave McGeary (John Doolittle), otro personaje que se suma a la galería de impersonales funcionarios adscritos al Departamento de

⁵⁷⁴ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ *Ibid.*

Estado. Juntos recorren una serie de hospitales y centros en infructuosa busca de Charles. [Ver **Figura 20**].

FIGURA 20:



La ruta del antihéroe en que se va convirtiendo Charles Horman (Jack Lemmon), adquiere un carácter de viaje extraño a las profundidades del infierno, como apunta Riambau⁵⁷⁷, en el que progresivamente lo que observa con sus propios ojos, al margen de los relatos de otros testigos, resulta un mundo perversamente exótico, poblado por un terror grisáceo, con destellos grotescos, casi propio del realismo mágico, como referíamos anteriormente; una especie de poética del horror. El viaje, emprendido por un verdadero creyente y practicante, revela un cierto dogmatismo. Horman habla de fe y verdad cuando le preguntan en que se basa su religión, pero está descubriendo paulatinamente lo poliédricos que pueden ser esos conceptos.

En este sentido, ese descenso dantesco tiene una serie de niveles, cada vez de mayor profundidad. El primero se refiere a los hospitales, repletos de heridos, desahuciados y locos, en dónde en medio de la blancura de las paredes y de las batas,

⁵⁷⁷ “Su viaje es un descenso a los infiernos que atraviesa despachos, cárceles y psiquiátricos para llegar a un recinto lleno de cadáveres (...)”, RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 117.

reina un silencio sobrecogedor, roto por un enano que toca la armónica, y al que el médico local –que lleva un revólver en el cinturón– agrede para hacerle callar; así mismo, un pequeño deforme recorre exaltado el pasillo –una imagen de requiebro *buñueliano*– porque llega “otro”, como manifiesta a gritos; y lo que llega es un cadáver por el río, observado con mirada petrificada por los protagonistas. El mundo de la muerte parece hacerse natural para todos los personajes excepto para Beth y Ed. La aparición del cadáver surte el efecto de un demoledor cierre –poético en su formulación– que abunda sobre el desastre humanitario que afronta Chile.

Otros niveles en esa bajada al infierno corresponderán más adelante a las visitas al Estadio Nacional, las embajadas de otros países con refugiados, y al depósito de cadáveres, pero antes, la narración vuelve a incluir otro aparte íntimo entre los protagonistas, que actúa como punto de inflexión absoluto en su relación mutua. Beth y Horman deciden olvidarse del adjunto del cónsul y volver paseando en una escena –un plano secuencia tan invisible como modélico– que les reconcilia definitivamente, de modo emocionantemente sutil.

La imagen evocadora de un niño que juega lanzando las latas de una papelería, hace rememorar a Ed la infancia de su hijo. La conversación transcurre entre recuerdos del pasado de ambos personajes. Un retorno en el tiempo mediante el diálogo que adquiere una fuerza inusitada en base a la naturalidad de la filmación –un amplio plano en *travelling* que sigue a los actores dándoles libertad– y a la extraordinaria cadencia, en los gestos y miradas –equilibrados en su cálculo y frescura– que hacen que estos se constituyan en complejos y verosímiles seres humanos, en el cénit de ese logro dentro de la filmografía de Gavras. [Ver **Figura 21**].

FIGURA 21:



La conversación que gira en torno a Charles, vuelve a hacer presente al “desaparecido” como motivo de unión entre los dos personajes presentes. Las explicaciones que Beth (Spacek) le da a su suegro sobre las aficiones de su hijo, culminan en una curiosa referencia a sus costumbres sexuales. Una alusión que avergüenza al puritano Ed, pero que acerca –mientras el tema lírico del film irrumpe suavemente– a los dos personajes, pese a sus diferencias.

Novena etapa. El video casero y los opositores.

La música encadena esa secuencia con la siguiente, en la que por corte simple se ven unas imágenes de Charles, filmadas en 8 mm., durante una barbacoa celebrada entre los amigos. Ed y Beth se encuentran con nuevos testigos, la embarazada María (Tina Romero) –que ya había salido anteriormente–, con su novio, felizmente aparecido, Carlos (John Fenton), y otro joven, encorbatado, Silvio (Alex Camacho), al que se reconoce claramente como un representante de la oposición local chilena, extremista según se deduce, al oponer sus planteamientos a los de Charles, de quien es amigo.

El personaje de Silvio cumple la función de establecer una nítida separación ideológica entre el idealismo del desaparecido Charles (John Shea), del que algunos de los compañeros llegan a sospechar que es un agente norteamericano por su manía de apuntarlo todo. “*Es un neófito político. Le asusta la violencia*”⁵⁷⁸, dice refiriéndose a él. [Ver **Figura 22**].

FIGURA 22:



⁵⁷⁸ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

Las imágenes registradas adquieren el mismo valor narrativo que los *flashbacks* previos motivados por diferentes personajes. La diferencia es que aquí, más que un contenido informativo o político sobre la acción –que también–, hallamos un peso emocional específico. Ed (Jack Lemmon) ve la imagen de su hijo por primera vez desde que está en Chile, y una cierta felicidad precaria está contenida en la escena, derivada particularmente de la actitud de los personajes secundarios, María y Carlos (John Fenton), y de la nostalgia que recorre a todos los personajes al ver la película.

A este respecto, el regreso de ese guerrillero desaparecido, Carlos (John Fenton), motiva uno de los diálogos fundamentales del film. Horman vuelve a insistir, por enésima vez, en conocer los motivos de los arrestos y las ocultaciones. “¿Por qué te ocultabas? ¿Qué habías hecho?”. El líder opositor responde por Carlos: “Americanos... Siempre piensan que uno ha de hacer algo para que le detengan”. Horman replica: “¿Y no es así como funcionan normalmente las cosas?”. El interlocutor concluye: “Aquí no, señor Horman”⁵⁷⁹. A través de la conversación se plantea la controversia entre el enfoque local de las víctimas, con la visión exterior de Horman, que pese a todo, aún continúa manteniendo su fe en una lógica inaplicable en ese contexto. Horman por fin obtiene la respuesta a la pregunta que tantas veces ha reiterado expresa o implícitamente a lo largo del film; no es necesario haber hecho nada para ser detenido.

Décima etapa. La visita al Estadio Nacional.

Acompañados de todo el *staff* norteamericano, Beth (Spacek) y Ed (Lemmon) se adentran en el Estadio Nacional para buscar a Charles. El jefe militar chileno niega que se haya detenido a Charles –y también a Frank Teruggi– porque su ficha no aparece en el archivo. El espacio del estadio ha quedado ya, en base a las imágenes previas, connotado como un escenario terrorífico. La espectacularidad de la figuración sobrecoge al mostrar esa inmensa cárcel militar improvisada de proporciones gigantescas, en la que se va concentrando a todos los detenidos del nuevo régimen.

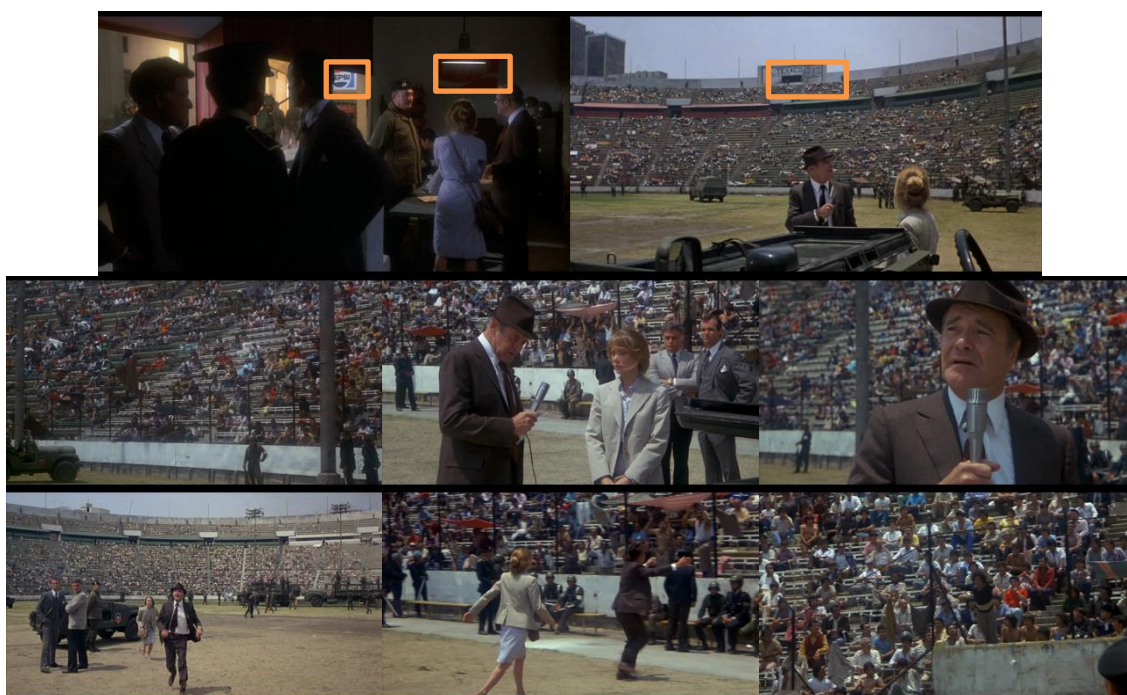
La mezcla de niveles –la intrahistoria de Horman y la historia de la represión general– se combinan de modo espectacular en estas secuencias⁵⁸⁰. “Ahí es el entorno el que actúa sobre el personaje y, por lo tanto, había que describir lo más rápidamente el

⁵⁷⁹ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

⁵⁸⁰ “Hay escenas, como la de Missing cuando el personaje de Jack Lemmon busca a su hijo dentro del Estadio Nacional, en la que esas dos dimensiones, la íntima y la espectacular, se conjugan simultáneamente”. RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 231.

*primero para permanecer muy cerca del segundo*⁵⁸¹, dice el director. En la escena se crea además una contradicción, que se expresa en la imagen final del joven que se queja del trato de favor dado a los americanos. Al margen de esta expresión explícita final, esa contradicción se mantiene durante toda la secuencia, mediante la contraposición de la individualidad de los personajes protagonistas, frente a las masas que se hacían en el estadio. [Ver **Figura 23**].

FIGURA 23:



La emoción de Ed contando por el micrófono recuerdos pasados con su hijo, o su excitación cuando cree reconocerle erróneamente entre las masas resultan puntos álgidos del dramatismo íntimo, complementado por el terrible contexto general que se contempla. Un escenario casi fantasmal, en donde los puntos casi inmóviles e invisibles del fondo –centenares que dan la sensación de millares– son víctimas, y los títeres del primer término –militares y diplomáticos– se muestran impasibles. Solo Horman gesticulante, casi planeando en sus giros [Ver el penúltimo fotograma de la **Figura 23**] cuando cree distinguir a su hijo, parece un alma viva. Una sensación construida, por cierto, a partir de la impecable interpretación –primero contenida, luego progresivamente desatada pero equilibrada– de Jack Lemmon.

⁵⁸¹ Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 231.

Los mismos autores –Gavras y su guionista– incluyen en este punto, la crítica a su propia narración, introduciendo puntualmente esa protesta a gritos del anónimo detenido del estadio. Parece conjurar así el cineasta las previsibles críticas en base a la argumentación tradicional de sus detractores desde los tiempos de Z. Un anatema que podría contenerse en las siguientes cuestiones: nadie pone en duda el drama de los Horman, pero, ¿qué pasa con los demás...? ¿Por qué el resto de las víctimas quedan reducidas a simples figurantes del horror?.

Efectivamente Gavras plantea otro aspecto nada inocente sobre las relativas ventajas que obtienen los protagonistas en base a su nacionalidad. Solo los ciudadanos americanos, y eso a pesar de que sean en cierto modo ninguneados por su embajada, consiguen los contactos necesarios para buscar a su familiar en todos los lugares posibles, lo que potencia el viaje al infierno chileno que muestra el film en conjunto. Incluso entre las víctimas hay clases, viene a decir el autor, por medio de ese personaje episódico que clama al oír la voz de Ed Horman (Jack Lemmon) por los altavoces: “*Mi padre no puede venir aquí. ¿Pero que tal un poco de helado con mi cena, coronel Espinoza?*”⁵⁸².

Cómo en ocasiones anteriores, incluso la ambientación resulta significativa. Junto a los prisioneros, y sus captores militares, carteles nada inocentes de multinacionales americanas (Pepsi, Texaco, Coca-Cola) [Ver los recuadros en los fotogramas aludidos de la **Figura 23**], se muestran sutilmente visibles en plano, indicando quién tiene la responsabilidad última, o a qué intereses beneficia en última instancia todo ese horror.

Undécima etapa. La embajada de Italia, refugiados y el testigo de la tortura.

La realidad chilena sigue haciéndose presente a través de otra de las peculiares circunstancias que se dieron históricamente en aquellos días: la llegada de miles de refugiados a embajadas que decidieron acogerles, como la Francia, Suecia, o México, citadas en el film. La acción se sitúa en la de Italia, porque allí es dónde efectivamente se refugiaba en la realidad Rafael González, un colaborador arrepentido del régimen de

⁵⁸² Frase sustituida extrañamente en el doblaje castellano por “*Mi padre no puede venir aquí. Coronel Espinoza, ¿Por qué permiten estas diferencias en el trato?*”, que captura más expresamente el sentido de lo referido. COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

Pinochet, que dio testimonio a los Horman de la tortura, y de la molestia que suponía para el régimen Charles Horman⁵⁸³. [Ver **Figura 24**].

FIGURA 24:⁵⁸⁴



Horman, Beth y la periodista Kate Newman (Janice Rule) llegan a la embajada de Italia para entrevistar a un refugiado especial, un policía fugado por no estar de acuerdo con la represión, el señor Paris (Martin La Salle), que parece tener información sobre Charles. El recorrido permite ver la insólita vida que se da en ese espacio diplomático: familias amontonadas que bañan a los niños, gente leyendo, jugando a las cartas. Un ambiente masificado y sorprendente, que vuelve a llamar la atención de Horman, y que se opone absolutamente a la apacible tranquilidad de la embajada americana (vacía, dónde los jardineros cortan el césped, y se celebran partidos de tenis).

El relato del ex-policía da paso a un *flashback*, planteado de forma abrupta como los anteriores, que muestra a Charles atado a una silla en una dependencia policial, de modo muy fugaz. La información comienza a contrapesar la balanza de las esperanzas de los protagonistas. La conversación incluye diversas informaciones referidas a la trama política. El testigo afirma que había un oficial estadounidense presente en la sala contigua (del mismo modo que se habla, como en *Estado de sitio*, de la existencia de un despacho del Milgroup, el grupo de operaciones norteamericano, en la sede policial chilena), y que estaba presente uno de los jefes militares chilenos, el general Lutz. Así mismo, este personaje episódico, Paris (La Salle), realiza expresamente la conexión

⁵⁸³ González, que se refugió en la embajada de Italia durante años, pidió ayuda al propio Costa-Gavras para que lo consiguiera asilo en Francia a través de una carta. Estaba convencido de las amenazas y el bloqueo que sufría por parte de la CIA y del servicio secreto español. Información extraída del archivo de Costa-Gavras, citado por RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 124.

⁵⁸⁴ Los fotogramas con recuadro blanco hacen referencia a las secuencias que son en *flashback*.

entre el nazismo y el fascismo *pinochetista*. Una relación que se había manifestado visualmente con creces a lo largo de todo el film –al margen de la evidente asimilación genérica– y, particularmente, en el *flashback* desarrollado en el estadio.

El punto de inflexión final en Horman:

Tras quedar abatido por el testimonio que sitúa a su hijo como torturado, Horman tiene el acceso final que cambia su actitud con respecto a todo. Un gesto imprudente –como el que tuvo su hijo tiempo atrás, según le recuerda la periodista– y que termina de marcar su toma de partido y de conciencia sobre la realidad, incluso más allá de la situación concreta de su hijo. [Ver **Figura 25**].

FIGURA 25:



Tras contemplar, como testigos, como unos hombres hacen una pintada contra los militares y son perseguidos por un vehículo militar que les dispara, Horman histérico trata de impedir que continúe la violencia, y mientras grita, trata de abrir la puerta del taxi. Su acto impulsivo es frenado por Beth y Kate Newman que le reconviene su imprudencia. Una imprudencia valiente, en cualquier caso, que le sitúa ya de un bando determinado. Horman (Lemmon) no es desde luego un izquierdista – más bien, todo lo contrario– pero su visión racionalista –su individualismo americano– le hace, vista la situación, comportarse con un irrefrenable idealismo oculto. Horman muestra su sentido de la justicia, y al mismo tiempo, revela –como sutilmente se ha ido dibujando a lo largo del film– las muchas coincidencias que mantiene con su hijo Charles. La escena rompe el “cristal” –simbolizado en el intento de salir del taxi– del punto de vista. Los actores pasan de ser testigos de la situación a involucrarse

puntualmente sin apreciar los riesgos personales que eso entraña. Horman está próximo a llegar al final de su viaje personal. “*Estoy empezando a cansarme de todo esta... mierda*”⁵⁸⁵, exclama enfurecido Ed Horman (Jack Lemmon).

Duodécima etapa. Las notas de Charlie. El móvil.

FIGURA 26:⁵⁸⁶



La escena siguiente se desarrolla en el hotel. Beth (Spacek), Ed (Lemmon) y la periodista (Rule) reunidos, analizan las notas en busca de un posible motivo para que se ordenase la “desaparición” de Charles, de la causa que ha podido estar detrás de su detención. Al leer las notas, comprueban –lo que se muestra mediante un nuevo *flashback*– que Charles (John Shea), después de su encuentro con Andrew Babcock (Richard Bradford) en Viña del Mar, trabó conocimiento de un militar, el coronel Sean Patrick (Jerry Hardin)⁵⁸⁷, agregado al Milgroup, el equipo de operaciones especiales exteriores destinado a Chile. El confiado militar americano le introdujo junto a Terry

⁵⁸⁵ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

⁵⁸⁶ Los fotogramas con recuadro blanco hacen referencia a las secuencias que son en *flashback*.

⁵⁸⁷ Sosías del Teniente Coronel Patrick Ryan de la marina norteamericana.

(Melanie Mayron) en su residencia, y le hizo algunas confidencias estratégicas, además de presentarle al agregado militar Ray Tower (Cioffi), y de dejarle comprobar indirectamente las estrechas relaciones con los mandos policiales chilenos, como en el momento en que le confiesa que acompañó a un jefe militar chileno a comprar armas en Estados Unidos. [Ver **Figura 26**].

Esta secuencia, puramente informativa, se convierte en la pieza del puzle que faltaba para comprobar cómo se ha desencadenado toda la acción. Como en un relato policiaco, queda definitivamente resuelto –aunque resultaba evidente desde el comienzo– el porqué de la detención de Charlie: su conocimiento de la connivencia concreta en la preparación del golpe resultaba incómoda, tanto para las autoridades chilenas como para las norteamericanas.

La focalización de la secuencia se deriva del debate colectivo entre los tres personajes en presente, a partir de las notas que relee Beth, superponiéndose a la voz en *off* de Charles (John Shea). Solo en el momento en que Beth lee una anotación referida a la preocupación que su marido siente por ella, a lo que se añade su fotografía grapada en su cuaderno, se introduce una nota íntima dentro de la secuencia. Una secuencia de puro acontecimiento, que retrotrae al engranaje narrativo de toda la segunda parte de *Z*. Precisamente como en *Z*, el *flashback* cambia de enfoque escénico al cambiar el punto de vista desde el que se narra. Cuando la misma escena es contada por Terry (Melanie Mayron), presente en la acción, unas secuencias más atrás, la visión de la misma escena se realiza desde su ángulo. En esta, en que el punto de vista aun correspondiendo a los escritos de Charles, corresponde a los personajes que la escuchan, y la reconstruyen mentalmente, el eje cambia y la cámara se sitúa en el otro extremo. [Ver fotograma 2 de la **Figura 28**].

No obstante, esta “verdad desvelada” ni constituye una sorpresa –pues viene apuntándose desde el comienzo– ni tiene un peso narrativo fundamental; es sencillamente el verdadero *macguffin*, en el sentido más *hitchcockiano* posible, de la trama “policiaca”, aunque se trate de un *macguffin* real: el móvil del asesinato real de Charles Horman. De ahí que, narrativamente, resulte secundario con respecto al devenir de los personajes protagonistas en el contexto general chileno que están descubriendo por sí mismos. La información no revela nada nuevo, solo lo confirma, extendiendo la denuncia, como en *Estado de sitio*, a la intervención norteamericana en toda América Latina en base a las referencias a la próxima misión del agregado cuyo destino es

Bolivia. El mismo país –en el que por aquel entonces regía una dictadura militar represiva– al que se dirigirá la periodista Newman (Rule) al final del film⁵⁸⁸.

Una vez más Gavras insiste en el aspecto de crónica –y quizá por ello, el personaje de la periodista, encarnada por Janice Rule, gana peso en esta parte del film– para desentrañar con precisión los hechos básicos sobre los que descansa su denuncia, atendiendo de forma rigurosa a las fechas y escenarios, así como a los personajes, aunque algunos hayan cambiado de nombre.

Decimotercera etapa. La morgue.

FIGURA 27:



El descenso al infierno de Ed Horman culmina –dadas las cada vez más perentorias posibilidades de hallar a Charles con vida– en un paseo por el depósito de

⁵⁸⁸ Posteriormente el film *Bajo el fuego* (*Under Fire*, Roger Spottiswoode, 1983), notablemente influido por Gavras y *Missing*, retomará esta misma idea de continuidad a partir de la figura de unos corresponsales extranjeros guiados por las intervenciones americanas en Centroamérica, que siguen paralelamente los pasos de un paramilitar americano que va saltando de país en país. Así mismo, una escena clave de este film, recuerda poderosamente al diálogo anterior mantenido entre Lemmon y Silvio, el líder opositor.

cadáveres que arroja un saldo inesperado. Charles no aparece, pero Beth descubre el cadáver tiroteado de su amigo norteamericano Frank Teruggi (Regalbuto), que según las autoridades chilenas y norteamericanas había sido liberado, y estaría probablemente escondido.[Ver **Figura 27**]. El recorrido por las dependencias de la morgue adquiere un lógico halo fantasmal. Centenares de cadáveres identificados o sin identificar se extienden por las diferentes salas que van recorriendo Beth y Ed, ante la insólita indiferencia del adjunto consular (John Doolittle), y del encargado del depósito. “*Hace mucho frío ahí abajo*”⁵⁸⁹, dice este último, en una especie de precisión metafórica del escalofrío que recorre a los testigos protagónicos con los que se identifica el espectador. El llanto estoico de Beth al descubrir a su amigo muerto, se complementa con la rigidez de Ed en sus réplicas al funcionario americano. En ese momento, Horman mira hacia arriba y descubre que incluso el techo transparente está poblado de cadáveres. “*Se trataba de mostrar que había cadáveres por doquier, incluso en el cielo, y por eso los colocamos sobre las claraboyas. En todos los relatos sobre aquella época se hablaba de cadáveres por las esquinas y había que encontrar un modo metafórico para mostrar el horror que invadía el país*”⁵⁹⁰.

La última parada de su viaje de descubrimiento interior y exterior está circundada por la muerte. La muerte se extiende por todas partes en torno a los protagonistas. Esa sensación, plasmada con esa poética de lo siniestro –el cristal con las sombras de los cuerpos– eleva además la implicación de los personajes sobre su drama personal. Sin olvidar su prioridad, esa realidad increíble –el testimonio directo del horror absoluto, de la masacre– provoca el definitivo cambio de papeles en Horman. Su conciencia del mundo ya no está cerrada, sino traumáticamente abierta, y así se lo confirma a Beth cuando hablan privadamente, mientras el cónsul hace averiguaciones sobre la muerte de Teruggi, sobre la que les contará una versión un tanto alambicada, eximiendo de responsabilidad a la policía chilena.

Ed plantea que no podía imaginarse vivir en un mundo así, mientras coge con cariño las manos de Beth: “*¿Qué clase de mundo es este?*”⁵⁹¹, dice. Su visión, ahora sí, ha quedado resquebrajada. Su confianza y su comodidad se han disuelto casi absolutamente, mientras paralelamente se acerca más a la manera de pensar de su hijo y

⁵⁸⁹ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

⁵⁹⁰ Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 232.

⁵⁹¹ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

su nuera. “*Hablas como Charlie*”⁵⁹², le replica Beth con ironía orgullosa. Ya solo le quedan dos etapas más: la confirmación de que su hijo ha muerto; y una última confianza en el sistema que resulta macabramente irónica en el desenlace.

Tercera Parte. La verdad y el desenlace “abierto”.

El terremoto:

FIGURA 28:



Ed Horman (Lemmon) habla con su esposa por teléfono, suavizándole los descubrimientos, y resumiendo casi metacinematográficamente toda la segunda parte del film: “*Cada pista parece llevarnos de nuevo al principio, ¿sabes? Como si anduviéramos en círculos. ¡Vamos en círculos!*”⁵⁹³, le dice. Paralelamente comienza a notarse un temblor de tierra que provoca que todos los huéspedes del hotel bajen al vestíbulo. Ante la imposibilidad de salir a la calle por el toque de queda –lo que se expresa con la insólita visión de una familia de turistas, que sale y entra por la puerta giratoria tras oírse disparos en la calle–, y como forma de relajar la presión, Beth y Ed toman una copa en el hall, sincerándose y aproximando sus perspectivas. El detalle del toque de queda, lleva casi hasta el paroxismo grotesco –como en el detalle de las mujeres a las que se obliga a llevar falda– las costumbres irracionales impuestas por el nuevo régimen. [Ver **Figura 28**].

El terremoto de esta parte del film –que plantea por segundos un conato imposible de que el relato derive hacia los terrenos catastrofistas de *El coloso en*

⁵⁹² COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

⁵⁹³ *Ibid.*

*llamas*⁵⁹⁴: gente que se abalanza por las escaleras o que tropieza ante la inminencia del desastre—, se convierte en una metáfora del cambio en el protagonista. El temblor termina simbólicamente con la transformación completa de Ed Horman desde su posición inicial como meticuloso conservador americano, hermético a la realidad externa al *american way of life*.

La conversación entre Beth y Ed confirma su alianza final en el terreno íntimo. La aproximación definitiva entre suegro y nuera, como aliados irredentos. Ed concluye la confesión que había iniciado en la secuencia anterior: “*Te debo una disculpa. Durante mucho tiempo os había menospreciado, a los dos.* [Horman se sienta más cerca de Beth] (...). *Toda esta semana me he sentido, como si me hubieran arrancado el corazón*”⁵⁹⁵. En este punto, Horman —identificado recíprocamente con el espectador— manifiesta expresamente su toma de conciencia crítica como el fin del trayecto de su viaje de conocimiento. Una especie de fórmula por medio de la que el espectador lee, en los labios del personaje, su propia progresión como observador neutral a lo largo de las casi dos horas que lleva el film —particularmente si pensamos en el público americano medio a quién podía ir destinado el film primordialmente—.

La fundación Ford:

FIGURA 29:



Por corte simple, incluso brusco pero generador de ritmo, la acción se sitúa en las dependencias de la Ford Foundation. Horman ha logrado, por la intercesión de su mujer con algunos contactos, acudir a la Fundación Ford para recibir una información

⁵⁹⁴ *The Towering Inferno*, Irwin Allen y John Guillermin, 1974.

⁵⁹⁵ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

confidencial. Allí se entera de forma fría y seca que su hijo Charles fue ejecutado en el Estadio Nacional el 19 de septiembre –solo dos días después de su arresto– y mucho antes de que él llegara a Chile. [Ver **Figura 29**].

La inclusión realista del papel de la Fundación Ford no resulta insignificante. Esta organización privada no gubernamental, dedicada al fomento al desarrollo, es objeto de una trayectoria polémica en la realidad –su papel es el mismo, desde la esfera privada, que la AID, retratada por el autor en Estado de sitio–. La Fundación Ford, integrada por expertos economistas de la ultraliberal Escuela de Chicago, desarrolló una serie de estrategias en Chile, que le valieron la acusación de preparar el terreno para la CIA y para todo lo que vino después. No obstante, también ha sido históricamente atacada desde la derecha por su defensa de planes relacionados con los derechos de la comunidad homosexual o partidarios del aborto.

Este resumido perfil explica que Beth –la noche anterior– aluda irónicamente a que ella prefiere no acudir a la sede con Ed. No obstante, el principal elemento que introduce la presencia de la Fundación –más allá de que se pueda pensar en la turbia manera por la que el ejecutivo que asiste a Horman ha podido enterarse de la ejecución– es el de desentrañar una verdad que los propios organismos oficiales de Estados Unidos conocen y se niegan a revelar. Es así, por una fundación privada, por quien Horman se entera del destino de su hijo, mientras –como se verá en la secuencia siguiente– en la embajada le siguen tratando de desorientar con nuevas teorías.

Visualmente, la puesta en escena acentúa el dramatismo y la soledad interior de Horman desde el momento en que recibe la noticia. Del caso político vuelve a derivarse el aspecto íntimo. El plano general de los dos personajes –el ejecutivo y Horman– se transforma paulatinamente en un primer plano del padre que acaba de enterarse de que su hijo ha muerto. El plano siguiente –un gran plano general del recibidor del edificio– le muestra solo, empequeñecido y desorientado, sin saber literalmente porque camino seguir, como otra pieza suelta de un tenebroso engranaje. [Ver **Figura 29**].

La embajada y la confirmación:

Horman acude a la embajada para exponer su nueva información, cuando se encuentra con la teoría de un periodista episódico, que explica que su hijo ha huido por

el norte del país y “*llegará a Nueva York antes que usted*”. “*Quítenlo de mi vista*”⁵⁹⁶, responde enfurecido Horman, iniciando una especie de discurso airado, que surte el efecto de esas “victorias pírricas” tan típicas de Gavras, como mencionan Riambau⁵⁹⁷, o Jiménez de las Heras⁵⁹⁸. [Ver **Figura 30**].

FIGURA 30:



Horman, completamente desenmascarado de su perfil inicial, desgrana una serie de reproches. El embajador replica con indolente cinismo aplicando una visión pragmática que termina de establecer expresamente el papel de la embajada como defensora de los intereses americanos y de un modo de vida, según explica el

⁵⁹⁶ Una frase del personaje atribuida realmente por el libro de Hauser al capitán Ray E. Davis. COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

⁵⁹⁷ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 73.

⁵⁹⁸ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J.A. (2004), *op. cit.*, p. 77.

embajador. El modo de vida resguardado en que Horman vivía feliz antes de todo esto, como le recuerda el embajador. Su actitud inicial se vuelve contra él una vez que ha tomado partido.

El argumentario equivale en la práctica a confesar indirectamente su implicación en el golpe. Es el *macguffin* ideológico, aunque realmente resulta visceralmente indignante en base al contexto dramático. Las argumentaciones en frío que revela el embajador responden a la lógica habitual y compartida por muchos del modo de pensar americano. Es la progresión previa de acontecimientos lo que los convierte en una mecha que hace reaccionar al espectador.

Charles murió porque sabía demasiado y ponía en peligro los intereses americanos, viene a decir –sin decirlo– el embajador. Este planteamiento se ve completado por la execrable sentencia arrogante del capitán Tower (Cioffi) en que equipara el caso de Horman con el de una víctima de la mafia que culmina con la frase “*Si juegas con fuego, te quemas*”⁵⁹⁹. Una equiparación que no resulta ingenua en su lectura inversa y que vuelve sobre algunos de los referentes imaginarios a la hora de retratar a los villanos de este film, como a los de otras obras de Gavras. El plantel de funcionarios –dispuestos en escalas y de modo ordenado en el plano–, es literalmente una mafia, podría entenderse del conjunto.

Horman contrasta esa defensa de los intereses –empresariales– americanos con la situación del jardín que mira desde la ventana. Gavras introduce una metáfora un tanto hermética, que vale tanto como para referir la “paz de los cementerios” lograda en Chile, como en alusión al diferente proceder diplomático con respecto al otras embajadas occidentales, convertidas en lugar de asilo: el jardín vacío de Latinoamérica –el patio de atrás de la doctrina Monroe– apacible y solitario, como el parque de un camposanto.

Tras salir de la embajada, Charles descubre que la policía quiere llevarse a Beth. Su actitud ya envalentonada es conminatoria, y Gavras permite tímidamente una reacción típica de héroe a la americana. Horman se opone férreamente, agarrando a Beth y llama al cónsul. Finalmente, con las garantías del cónsul, accede pero la acompaña. La policía chilena va a tomarle de nuevo declaración. Beth aún no sabe nada sobre la suerte corrida por su marido. En la comisaria, el cónsul Putnam (Clennon)

⁵⁹⁹ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

llama a Horman y le confirma la muerte de su hijo, y su enterramiento en una fosa común. Ed (Lemmon), destrozado pero silencioso, avisa a su nuera y se abrazan.

Recuerdos:

En el cierre a modo de epílogo, Ed y Beth recogen todos los recuerdos y dibujos de Charles. La actitud férrea de Ed Horman (Lemmon) con el agregado consular para que recupere todos los efectos personales de su hijo; su cariño –dentro de su poca efusividad– al coger las pertenencias, muestra esa definitiva reconciliación espiritual con él, a quién finalmente comprendió hasta el punto de identificarse. *“Ed Horman también encuentra, sin embargo, otra realidad para él desconocida: la personalidad de ese hijo al que recupera, poéticamente, a través de la lectura de El principito, de una película familiar o de los dibujos infantiles destinados a un cortometraje de animación, cuando ya resulta demasiado tarde”*⁶⁰⁰.

Esta escena además de resolver la trama dramático-emocional del film, constituye una especie de aparte de luto para los personajes y el espectador, que incluso en su sentido concreto –la referencia a los objetos del fallecido– remite a una secuencia similar protagonizada por Irene Papas en Z. [Ver **Figura 31**].

FIGURA 31:



Final en el aeropuerto:

Ed Horman y Beth vuelven a Estados Unidos. Como colofón a la tragedia, Gavras apura la indignación generada mostrando la frialdad de la burocracia. El cónsul y su agregado les recuerdan que tienen que pagar las tasas de repatriación del cadáver, que no tardará más de una semana en ser remitido a Nueva York. Horman, tras despedirse de la periodista Kate Newman (Janice Rule), que también se marcha –a Bolivia, planteando como en *Estado de sitio* la permanencia de la estrategia–, anuncia a

⁶⁰⁰ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 117.

Tower y al cónsul que los va a denunciar. “*Es su privilegio*”, le dice Putnam. “*No. Es mi derecho*”, replica Horman impertérrito⁶⁰¹, en una frase que dulcifica el golpe final, aportando la dignidad del personaje –del ser humano y del ciudadano– a la indignación general. [Ver **Figura 32**].

FIGURA 32:



Beth y Ed avanzan juntos por un largo pasillo que adquiere la apariencia de un trayecto por el que todavía les queda mucho tránsito que hacer, y que reaviva esa sensación típica del cine del autor, cuando el individuo singular se ve arrollado por el sistema. Una voz en *off*, la de Jack Lemmon/Ed Horman, explica los sucesos posteriores. El caso judicial fue anulado por estar sujeto a determinados secretos de Estado clasificados en aquel momento –ahora ya no–, y el cuerpo de Charles tardó en llegar varios meses, con lo que la autopsia fue irrealizable.

La actitud de Horman a tenor de lo visto vuelve a naufragar por su exceso de confianza en el sistema, al creer que la justicia americana dará cuenta del caso: “*Agradezco a Dios que vivamos en un país que encarcela a la gente como ustedes*”⁶⁰², les dice Horman al despedirse. Costa-Gavras vuelve –como en *Z*, en *La confesión* o en *Estado de sitio*– a establecer un final desolador para el proceso, que cierra la denuncia narrativa en un punto culminante. Una concesión teórica criticada, pero que lo que encierra en definitiva es una de esas ambigüedades con las que juega Gavras para sortear la necesidad del cine americano de no plantear desenlaces demasiado destructivos.

La frase de Lemmon encierra una paradoja brutal, porque parte de una verdad relativa –el sistema americano es justo y democrático–, y de una consideración realista

⁶⁰¹ COSTA-GAVRAS (1982), *op. cit.*

⁶⁰² *Ibid.*

hacia el carácter del personaje de Ed Horman. Una cosa es que tome conciencia, y otra que se transforme en un radical antisistema. Horman sigue confiando en el sistema, pero con el epílogo posterior, lo que hace Gavras es subrayar sutilmente la ingenuidad de esa actitud. En este sentido, como apunta Gérard Camy, “*Missing escapa al maniqueísmo de los films en dónde la toma de conciencia del héroe entraña una revisión radical de sus ideas y de sus acciones*”⁶⁰³. Dice Costa-Gavras al respecto: “*Un final muy duro, tanto que ciertos americanos muy, muy radicales, me dijeron: ‘Pero, entonces, él justifica el sistema al final’. Cuando Lemmon dice: ‘Porque vivimos en un país libre dónde las personas como ustedes pueden ser juzgadas, etcétera’. Los radicales americanos dijeron: ‘Nuestro país no es como dice Jack Lemmon al final’*”⁶⁰⁴.

El reflejo de esa actitud matizada, de esa confianza que resiste, resulta un detalle mucho más desolador, que la posibilidad de que el personaje hubiese perdido su fe en América. El pueblo americano como Horman, sigue pensando que la actitud con respecto al Chile de Pinochet es producto de la conspiración criminal de un puñado de funcionarios, y no de una política exterior implementada oficialmente por el sistema; el discurso que, en definitiva, plantea la película en su conjunto.

Como en el último film citado, *Estado de sitio*, una de las imágenes finales corresponde al ataúd de la víctima. La diferencia estriba en la consideración que se da a cada cadáver. El ciudadano estadounidense de *Estado de sitio*, Philip Michael Santore (Yves Montand) –agregado americano, entrenador de torturadores– recibía honores de estado y su ataúd se veía envuelto en la bandera de las barras y las estrellas. El ciudadano estadounidense de *Desaparecido*, Charles Horman (John Shea), el periodista inocente e idealista, víctima injusta de un régimen ilegítimo y fascista apoyado por los Estados Unidos, regresa en una caja de madera, con su nombre escrito como un *graffiti*, y portada como un bulto traqueteante. El discurso sobre la hipocresía de la política exterior norteamericana que establece Gavras se condensa en este paralelismo entre los dos films. “*Si, es verdad, los ataúdes. Se trata del retorno de los muertos, si, pero no quise hacer conscientemente un paralelismo entre las dos películas. Nunca había pensado en eso. [Se ríe]*”, dice Costa-Gavras⁶⁰⁵.

⁶⁰³ CAMY, G. (1985), *op. cit.*, p. 80.

⁶⁰⁴ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁶⁰⁵ *Ibid.*

El caso político de *Desaparecido*:

Cómo se anticipaba en la introducción, *Desaparecido*, como tantas otras obras previas (y posteriores) del autor, tuvo una larga vida externa a su naturaleza cinematográfica. En este plano, puede decirse que el film suscitó una de las mayores unanimidades en positivo en cuanto la valoración cinematográfica de la película. En Europa, cuyo contexto social y cinematográfico había cambiado sustancialmente desde las viejas polémicas de *La confesión* y de *Z*, la obra fue muy bien recibida desde todos los sectores progresistas, que la saludaron como una obra de denuncia necesaria y emocionante, alabada incluso oficialmente por el recién elegido presidente Mitterrand⁶⁰⁶.

El caso español es particularmente ilustrativo e interesante dado que el film, que se estrenó a finales de 1982, pocas semanas después de la histórica victoria del PSOE, hacía revivir la amenaza a la que había estado sometido el país el año anterior, con la intentona golpista del 23-F. Precisamente, ese dato histórico no es ajeno al film, cuyo rodaje –dada la imposibilidad de rodarse en Chile–, estuvo a punto de ubicarse en Barcelona, tras algunas conversaciones entre Costa-Gavras y Felipe González, entonces líder de la oposición, y Narcís Serra, alcalde de Barcelona. El golpe de Tejero imposibilitó la filmación por motivos de seguridad⁶⁰⁷. La película obtuvo un rotundo éxito comercial y social, estableciéndose como obra de referencia en el imaginario colectivo de la generación que comenzaba a transitar por la senda de la democracia. Incluso los críticos que habían despreciado su obra anterior se rindieron ante *Missing*, como es el caso de Miguel Marías: “*El resultado, aunque comprendo que cueste admitirlo y rectificar juicios anteriores sobre un director, demuestra que Costa-Gavras no es un imbécil ni un inmoral. Missing es una película sobria, sentida, emocionante, nada melodramática, ni panfletaria, con personajes en lugar de figuras estatutariamente heroicas o muñecos de guiñol grotescos (...) y que se inscribe en una vieja y admirable tradición del cine americano –cultivada a menudo por extranjeros como Renoir, Lang, Hitchcock, Dieterle, etc–, la del espíritu lincolniano y la indignación moral frente a la injusticia, la tiranía y la falsedad*”; para terminar diciendo –recuérdese que estamos en España en 1982–, “*Yo no confío demasiado en la utilidad*

⁶⁰⁶ PARANAGUA, P.A., “Cannes 82”, *Dirigido por*, junio 1982, n° 94, p. 27.

⁶⁰⁷ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 116

política del cine, pero me gustaría que en un país en el que se habla a menudo, ya con una alarmante naturalidad, con cierta indiferencia incluso, de golpes de coroneles, se viera esta excelente película. Tal vez así los que crean que un golpe de esa naturaleza no les afectaría se dieran cuenta, por lo menos un poco, de que significa realmente una toma violenta del poder”⁶⁰⁸. Una sensación reforzada por la universalidad del film, típica del autor, como apunta Gérard Camy: “Al no mencionar nunca el país en dónde transcurre el drama de *Missing*, nos transmite el sentimiento inquietante de que eso podría ocurrir un día no importa dónde, no importa en que momento y no importa a quién”⁶⁰⁹. Otro ejemplo en la misma línea, lo firma Norberto Alcover en el anuario *Cine para leer* del 82, en el que divide la reseña en cinco puntos. El último dice lo siguiente: “De su necesaria visión. Desaparecido debe verse. (...). Y sobre todo en España, para caer en la cuenta de una vez por todas de que el golpismo es siempre cruel, ciego y asesino. Si alguno piensa lo contrario, es un ingenuo como el señor Ed Horman... al comienzo del film. Y además, Desaparecido deben verla nuestros jóvenes directores: para que de una maldita vez hagan un cine de verdad sobre nuestras verdades. Que ya va siendo hora”⁶¹⁰.

La polémica surgió en los Estados Unidos, a los que el film responsabilizaba sobre el teórico vacío de una acusación imposible de probar públicamente, por la clasificación documental del caso. Frente a las críticas entusiastas de algunos medios, al margen de las publicaciones especializadas⁶¹¹ —entre ellos curiosamente la *The Wall Street Journal* que habla de la película como “basada en una investigación bien documentada, y responsablemente supervisada por un abogado”⁶¹²—, la reacción de algunos sectores fue la de un ataque virulento contra el film. La escritora Flora Lewis, autora de un libro sobre Noël Field, que ya se citó con ocasión de *La confesión*, publicó un artículo en la sección cultural de *The New York Times* criticando la falta de pruebas en la que, según su criterio, incurría el film de Gavras para señalar la responsabilidad el gobierno en los hechos, aunque reconocía su “factura sólida y convincente”. Su crítica

⁶⁰⁸ MARÍAS, M., “Desaparecido”, *Casablanca*, noviembre 1982, n° 23, p. 50.

⁶⁰⁹ CAMY, G. (1985), *op. cit.*, p. 81.

⁶¹⁰ ALCOVER IBÁÑEZ, N. (1983), *op. cit.*, p. 131.

⁶¹¹ En *Film Comment*, Dan Yakir comenta: “*Missing* (...) es quizá su película que más atrapa desde *Z*. En ella el mezcla viejos aspectos con una sensibilidad nueva para crear la que quizá es la mejor y más madura película política americana en años”. YAKIR, D., “Missing in Action”, *Film Comment*, marzo/abril 1982, vol. XVIII, n° 2, p. 58.

⁶¹² Joyce Gould Boyum, citada en GRENIER, R., “The Curious Career of Costa-Gavras”, *Commentary* 73, abril 1982, p. 70.

divide con cierto sarcasmo el contenido en “hechos” y “ficción”, incluyendo de entrada en este último grupo el rótulo explicativo del comienzo del film, que asegura que se basa en hechos reales, acusando a la película de basarse de forma exclusiva en el punto de vista del libro de Hauser y en el de la familia Horman.

La periodista acepta la posibilidad cierta de que el gobierno tuviese alguna relación con el cambio de régimen en Chile, pero incide en la falta de evidencias sobre su implicación en el caso Horman, incidiendo en la exculpación del entonces embajador en Chile, Nathaniel Davis. “[Costa-Gavras] *está tan seguro de sus sospechas, que parece sentir muy poca necesidad de evidencias específicas para apoyar sus deducciones desde su sentido de la iniquidad general del poder, lo que a uno le lleva a preguntarse si sus actitudes derivan del hecho de que es griego*”⁶¹³. Costa-Gavras se refiere concretamente a este artículo: “(...) *era malvado y terrible, y además me cita once veces de una forma falsa. En una conferencia de prensa celebrada en Washington, yo desmentí punto por punto sus falsedades y eso cambio las tornas*”⁶¹⁴.

Mucho menos riguroso en su planteamiento, resulta el artículo de Richard Grenier “The Curious Career of Costa-Gavras”, que traza una semblanza biográfica y filmográfica del personaje, bastante poco documentada pero muy extensa y con pretensión de detalle, en la que le acusa –resucitando las prácticas de la “caza de brujas”– de ser un agitador comunista, y en la que pone en cuestión el caso narrado en *Desaparecido* o incluso el de Lambrakis en *Z*, utilizando como prueba de cargo contra las víctimas (Lambrakis, Horman) su izquierdismo, al tiempo que tacha a Gavras de apólogo del terrorismo en base a *Estado de sitio*.

Basten un par de extractos, para ver el tono empleado contra el director: “*Costa-Gavras es el cineasta agit-prop número uno del mundo (...). Aquellos que comparten su orientación política (izquierdismo radical y anti-americanismo) le encuentran humano y compasivo (...). Su nueva película, Missing, afirma categóricamente (sobre la base de ninguna prueba que haya visto la luz todavía) que los Estados Unidos han preparado otro golpe más, esta vez en Chile en 1973, y además (de lo que no existen evidencias) que los oficiales americanos han ordenado, al menos permitido, la ejecución de un inocente joven norteamericano en Chile (...)*”. Para terminar diciendo: “*Missing es una elegía a un régimen marxista que expropió importantes intereses americanos en el*

⁶¹³ LEWIS, F., “New Film by Costa-Gavras Examines the Chilean Coup”, *The New York Times*, 7 de febrero de 1982.

⁶¹⁴ Costa-Gavras a Esteve Rimbau, RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 118.

cobre sin compensación. (...) Si Missing es un gran éxito y [Costa-Gavras] se muda a vivir a Beverly Hills (...), dejara de referirse a si mismo como 'marxista sartriano' porque es adaptable (...). Costa-Gavras se unirá a la gran y generosa corriente de la izquierda americana, y se hará llamar, sí, un liberal"⁶¹⁵.

Esa definición política de Costa-Gavras, como 'marxista sartriano', proviene de su respuesta a una entrevista por televisión en los años setenta. El propio Gavras lo cuenta: "Me preguntaron si era socialista o comunista y dije que ninguna de las dos cosas: 'Leo a Marx, pero no soy marxista porque no creo en las religiones, pero también me gusta mucho Sartre'. Desde entonces me calificaron de marxista sartriano, lo cual es una contradicción total porque Sartre no era marxista. Lo reprodujo The New York Times, y mis amigos de Nueva York me llamaron para preguntarme qué significaba eso. Es la historia de cómo una broma se convirtió en una realidad política"⁶¹⁶.

Junto a estas críticas singulares seleccionadas como muestra, otros medios norteamericanos se sumaron con diversa intensidad al ataque⁶¹⁷. Frente a la acogida positiva o entusiasta de sus films anteriores en Estados Unidos, con Z como caso paradigmático, *Desaparecido*, un film americano, con estrellas americanas, y sin reparos en el cuestionamiento de la política exterior norteamericana, obligó al público y a la crítica a mirarse directamente en un espejo que les devolvía una imagen incómoda, y no excesivamente frecuente, transportada en un film con envergadura de obra mayor. Cómo explica Torreiro, el director logra "entrar, de la mano de las multinacionales hegemónicas, es decir, usando sus mismas armas en el cine norteamericano; lograr de las mismas multinacionales una difusión y un respaldo capaz de frenar velados (o abiertos) sistemas censores e imponer, pese a quién pese, el conocimiento de su film a amplios sectores del público mundial, sectores a los cuales no hubiese llegado de otra manera"⁶¹⁸.

⁶¹⁵ GRENIER, R., "The Curious Career of Costa-Gavras", *Commentary* 73, abril 1982, pp. 61-71.

⁶¹⁶ Costa-Gavras a Esteve Riambau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 247.

⁶¹⁷ "Mi propósito aquí no es exculpar a los Estados Unidos, es acusar a Costa-Gavras. Su película es una mezcla de peligrosidad e irresponsabilidad", KAUFFMANN, "What's Missing is Costa-Gavras", *The New Republic*, 10 de marzo de 1982, n° 186, p. 25. "El efecto es como el de quedarse hasta tarde leyendo el último informe de Amnistía Internacional, puede que tengas pesadillas, pero primero tienes que quedarte dormido", CORLISS, R., "The Politics of Melodrama", *Time*, febrero 1982, vol. CXIX, n° 2, p. 64.

⁶¹⁸ TORREIRO, M., "El largo descenso a los infiernos. *Desaparecido* de Costa-Gavras", *Dirigido por*, octubre 1982, n° 97, p. 46.

La polémica sobre el caso de Horman, al margen de la polvareda mediática que se produjo durante su exhibición, tuvo dos efectos “políticos” de mayor envergadura, pese a la aparente inconsciencia previa de Gavras al respecto⁶¹⁹. El primero, indirecto, fue la contribución del film a la corriente de oposición norteamericana que se generaba justo en ese momento con respecto a la intervención del gobierno Reagan en El Salvador, en dónde se repetía un caso similar al de Horman, con la desaparición del periodista americano John Sullivan, y la consecuente reacción de la administración Reagan⁶²⁰.

La segunda, directa, fue la presión que provocó el film –y su éxito– de cara a la reactivación del proceso judicial en torno al asesinato de Horman y a las implicaciones de Estados Unidos. La primera reacción oficial al film de Gavras fue un comunicado oficial de tres páginas del gobierno de Ronald Reagan⁶²¹, a través del Departamento de Estado, en que exculpaba a la administración Nixon y a Henry Kissinger entre otros funcionarios, de cualquier responsabilidad en la muerte de Charles Horman⁶²². Así mismo, algunos de los funcionarios implicados, el ex-embajador Nathaniel Davis, el ex-cónsul Frederick Purdy y el capitán Ray E. Davis, demandaron judicialmente a Costa-Gavras, a la Universal, a Thomas Hauser y a la editorial del libro, por atentar contra su honor. Aunque Davis y Purdy acabaron desistiendo, Ray E. Davis mantuvo la denuncia.

El juez Milton Pollack falló a favor de los demandados en 1987, alegando que *“El film está sólidamente documentado y apoyado en las historias reunidas por los cineastas (...). El demandante no ha aportado ninguna evidencia de que los demandados supieran que la teoría del padre [Edmund Horman] era falsa, o mantuvieran serias dudas acerca de su veracidad. No existe ninguna evidencia de que los demandados actuaran con malicia (...).”*⁶²³.

⁶¹⁹ “Cuando haces una película, no sabes que clase de impacto político tendrá. Nadie puede predecir eso, al menos el director. Todo lo que puedes decir es [junta las manos en actitud de rezo]: ‘Dios, espero que alguien vaya a ver la película, y a algunos críticos les guste’”. Costa-Gavras a Gary Crowdus, en CROWDUS, G., “The Missing Dossier: An Interview with Costa-Gavras”, *Cineaste*, 1982, vol. XII, nº 1, p. 30.

⁶²⁰ CROWDUS, G., “A Review of Missing”, *Cineaste*, 1982, vol. XII, nº 1, p. 31.

⁶²¹ La revista *Time*, en un número de marzo del 82, relata la sucesión de acontecimientos, con cierto escepticismo hacia el film. CLARKE, G., “Missing. Fact or Fabrication?”, *Time*, marzo 1982, vol. CXIX, nº 10, p. 96.

⁶²² El texto íntegro del comunicado fue publicado en 1982 por la revista *Cineaste*. “The State Department Response”, *Cineaste*, 1982, vol. XII, nº 1, p. 38.

⁶²³ *Ray E. Davis vs. Constantin Costa-Gavras et al.*, United States District Court, Southern District of New York, 83 Civ. 2539 (MP), pp. 4-6 y 17-18, extraído del archivo de Costa-Gavras, citado en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, pp. 119-122. La obra de Riambau recoge en esas páginas con proceloso detalle y documentación la evolución del proceso jurídico contra *Desaparecido* y Costa-Gavras.

En cuanto al caso Horman en concreto, el éxito del film de Gavras contribuyó a que se mantuviese la investigación en torno al asesinato, que llegó a ser objeto de una nota requisitoria del gobierno de Bill Clinton, cuando Augusto Pinochet fue encausado por el juez español Baltasar Garzón (en la que Joyce Horman, esposa de Charles, se personó como acusación), lo que coincidió con la primera desclasificación de documentos relativos a la relación entre el gobierno estadounidense, la CIA y Chile en aquellos años, acaecida el 11 de septiembre de 1998⁶²⁴.

Así mismo Joyce Horman, asistida por los abogados de Memoria y Justicia, asociación pro derechos humanos en Chile, demandó personalmente a Pinochet junto a otros oficiales chilenos, y funcionarios americanos, entre ellos Henry Kissinger en diciembre del año 2000. La querella criminal fue aceptada por el juez Juan Guzmán Tapia. Todos los acusados fueron requeridos para declarar, aunque Kissinger nunca llegó a hacerlo. El presidente chileno Ricardo Lagos se interesó personalmente por la definitiva resolución del caso, e incluso se realizó una recreación con testigos de la ejecución en el Estadio Nacional en el 2002. En ese mismo año el caso fue transferido al juez Jorge Zepeda⁶²⁵. El 4 de octubre de 2013, después de que la Corte Suprema Norteamericana autorizase la extradición de Ray E. Davis, acusado por Zepeda como responsable de la muerte de Horman, *The New York Times*, anunció el fallecimiento del procesado en una residencia de ancianos de Florida el 30 de abril de 2013. Tanto Joyce Horman como el Juez Zepeda han mostrado sus dudas sobre la veracidad del certificado de defunción, dado que el cadáver fue rápidamente incinerado. Zepeda ha requerido a la Corte Suprema las pruebas necesarias para confirmar su muerte. De confirmarse, el caso quedaría cerrado ante el fallecimiento de todos los encausados⁶²⁶. *“Ella les demandó a todos. Beth [Joyce Horman] espera obtener la verdad sobre quién mató a Charles Horman, cómo, etcétera y Davis ha muerto. El hombre de la CIA que vivió en Chile incluso después del golpe ha muerto, así que el proceso no va a tener lugar. Ella va a seguir, pero no sé, a saber... La justicia americana no puede meterse. No sé como es exactamente el sistema. He hablado con Beth no hace mucho. Ella ha hecho todo lo*

⁶²⁴ KORNBLUH, P., “Chile and the United States: Declassified Documents Relating to the Military Coup, September 11, 1973”, *The National Security Archive*, The George Washington University. <http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB8/nsaebb8i.htm> Consultado el 9 de octubre de 2013.

⁶²⁵ Todo el proceso desde 1973 hasta 2006, se puede encontrar relatado en la página web de la asociación Memoria y Justicia, coordinada por Fabiola Letelier, abogada de Joyce Horman. http://www.memoriayjusticia.cl/english/en_focus-horman.html Consultada el 9 de octubre de 2013.

⁶²⁶ Información recabada de la agencia de noticias Associated Press (AP) y del artículo de *The New York Times* del 26 de septiembre de 2013. BONNEFOY, P., “Chile Hunt for Justice Winds Up as Enigma”, *The New York Times*, 26 de septiembre de 2013.

posible, incluso aunque ya se sabe lo que pasó, pero ella quiere verlo por escrito, oficialmente: cómo y porqué lo mataron, en que momento y donde”, explica Gavras⁶²⁷.

Todo el relato del proceso real en el que *Desaparecido*, de Costa-Gavras, actúa como referencia popular del caso, demuestra una vez más la capacidad del autor para provocar efectos políticos reales con sus obras de ficción. En este sentido, es imposible evidenciar si los acontecimientos posteriores al estreno de *Missing*, en cuanto al proceso Horman y sus derivaciones, habrían transcurrido de la misma forma sin la existencia de la película, pero en base a los datos y a su cronología, resulta constatable calcular el efecto positivo que el film aportó a la visibilización del caso singular por parte de las autoridades norteamericanas, y a la llamada de atención internacional que la película ejerció sobre el carácter del régimen *pinochetista* en Chile, en particular sobre el problema de los “desaparecidos”, y sobre los indicios, más tarde completamente comprobados, de la participación activa del gobierno estadounidense en el golpe que instauró la dictadura. No obstante, el propio cineasta relativiza la influencia de su cine en la realidad política y el cálculo previo de esos efectos políticos: *“Puede ser que exista, pero, en todo caso, yo no lo pienso cuando hago una película. En lo que me concierne, no pienso en absoluto en si se va a producir un efecto político o no. Son los políticos los que hacen esa clase de cálculos. En mi caso, yo hago las películas según las condiciones que le he explicado: porque tengo una pasión, porque quiero contar una historia... La historia impone su estilo y a partir de ese momento llega lo que llega. Es por esta cuestión que no se puede predecir lo que va a pasar con cada película y por lo que no todas mis películas tienen éxito. ¿Conoce usted la cita de Cocteau? ‘Existen reglas para el éxito pero nosotros no las conocemos’. Creo que esa es la realidad del cine”*⁶²⁸.

⁶²⁷ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

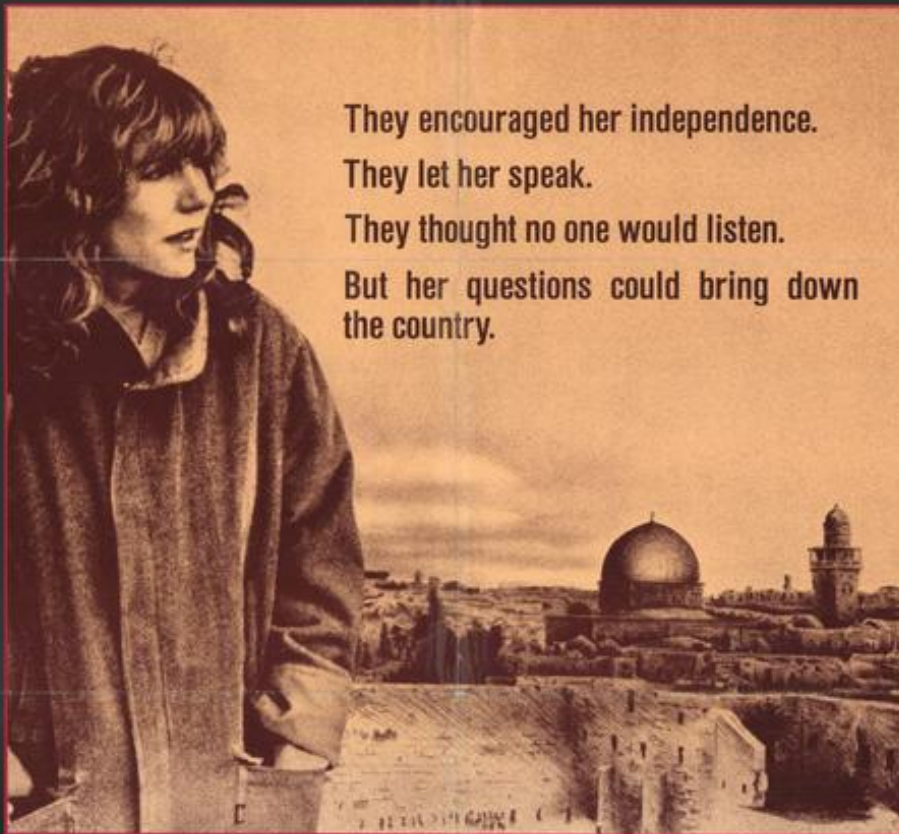
⁶²⁸ *Ibid.*

K.G. Productions
Gaumont Films A2 present

A **COSTA-GAVRAS** Film
JILL CLAYBURGH

in

HANNA K.



They encouraged her independence.
They let her speak.
They thought no one would listen.
But her questions could bring down
the country.

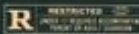
Gabriel Byrne, Jean Yanne, Muhamad Bakri, David Clennon, Oded Kotler as the Stranger

Director of Photography Ricardo Aronovich Original Screenplay by Franco Solinas and Costa-Gavras

Written by Franco Solinas Music by Gabriel Yared Executive Producer Michele Ray-Gavras

In Association with Edward Lewis and Robert Cortes Produced and Directed by Costa-Gavras

A Universal Release
© 1983 Universal City Studios, Inc.



9. PERSPECTIVA FEMENINA EN PALESTINA.

Hanna K. (id., 1982)

Después del éxito mundial de *Desaparecido*, Costa-Gavras se embarcó en un proyecto atípico, pero muy coherente con la línea emprendida a partir de *Una mujer singular* y filtrada por el enfoque dramático de lo político visto en *Missing*. Gavras vuelve a reflexionar sobre un problema político –el conflicto israelo-palestino– en *Hanna K.*, pero lo hace desde una perspectiva novedosa, insólita en su carrera hasta el momento. El autor aparca la recreación de un proceso histórico verídico, para narrar el conflicto a partir de una historia íntima de ficción con una importante carga simbólica, paralela a un discurso ideológico íntimo, casi existencial, construido a partir del personaje femenino que da título a la película.

Costa-Gavras volvió a contar con Franco Solinas como guionista –en el que sería el último proyecto del escritor italiano antes de su fallecimiento en 1982, que se produjo antes de que el film estuviese terminado–, partiendo de un argumento original lejanamente inspirado en los presupuestos del clásico de Herman Melville, *Bartleby, el escribiente*. La idea de rodar un film sobre el problema israelo-palestino se remonta casi a una década, a la época del rodaje de *Estado de sitio*, cuando una joven palestina acudió insistentemente a Gavras y Solinas por separado para pedirles que hiciesen una película de denuncia sobre el conflicto. “*Un día una joven palestina vino a verme y me dijo: ‘¿Por qué no hace usted un film sobre nosotros? Para ella era de tal importancia que le dije: ‘Si, sabe usted, vamos a intentarlo’. Algo así... Hice todo lo posible por*

*decirle que eso no me sugería gran cosa para hacer una película de esa forma, pero que iba a ver que se podía hacer. Ella fue a ver también a Franco Solinas sin saber que colaborábamos juntos y él le dijo lo mismo. Seis meses después, ella volvió. Y volvió a ir a ver a Franco Solinas. Los dos nos veíamos mucho en esa época. Hicimos lo mismo y le dijimos: ‘Vera, usted, vamos a verlo...’. Cada seis meses durante dos años ella venía a vernos al uno y al otro. Por otro lado, hubo un momento con Franco Solinas en el que buscábamos hacer una película sobre las relaciones con nuestras mujeres, y como su vida personal más allá del matrimonio había cambiado esas relaciones, sobre todo en el plano político y social. En ese momento la joven palestina, algo más mayor [Se ríe], volvió a aparecer, y Franco me dijo: ‘Vamos a intentarlo’⁶²⁹. Durante el rodaje de *Desaparecido*, Gavras y Solinas plantearon definitivamente el proyecto. “[Solinas] estuvo en los campos de refugiados, se entrevistó con resistentes palestinos, y cuando volvimos a encontrarnos, me dijo que había material para una película. Le conteste que planteado así no me interesaba y que, por otra parte, se parecería demasiado a lo que él había hecho ya en *La batalla de Argel*, con Gillo Pontecorvo. Otra cosa sería encontrar un tema que intentase explicar el conflicto entre palestinos e israelíes. Nos pusimos manos a la obra y entonces Solinas aportó la referencia de *Bartleby*, el escribiente, el relato de Herman Melville en el que un misterioso escribiente se instala en una oficina y cada vez que el propietario le conmina a que se vaya, *Bartleby* le responde lacónicamente: ‘preferiría no marcharme’ (...). Por otro lado, yo le propuse que desarrolláramos un personaje a partir de la muchacha que venía a vernos. Así nació el del palestino que va y viene de su país para recuperar la casa de sus antepasados’⁶³⁰.*

Tras su aventura americana, Gavras volvió a contar con financiación francesa y apoyo norteamericano a cuenta del éxito de *Desaparecido*. Ese anticipo de distribución de la Universal no impidió que en Estados Unidos *Hanna K.* se exhibiese en una única sala. La mayor parte del film se rodó en Israel⁶³¹ –salvo la polémica escena del prólogo, filmada en Italia–, en lengua inglesa, y con una protagonista americana, Jill Clayburgh,

⁶²⁹ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁶³⁰ Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, pp. 127-128.

⁶³¹ “Un periódico norteamericano publicó hace unos meses que Costa Gavras, como director de la Cinemateca Francesa, había donado al Gobierno israelí 6.000 películas de propaganda nazi, después de lo cual la filmación se desarrolló con mayor facilidad. ‘De ninguna manera, nada tiene que ver una cosa con la otra’, aclaró el realizador griego. ‘La cinemateca tenía estas películas y resolvimos enviarle copias al Gobierno israelí por considerar que formaban parte de su patrimonio histórico. No tiene nada que ver con mi película’”. JARQUE, F., “Costa-Gavras presenta su filme *Hanna K.*, una historia de amor con israelíes y palestinos”, *El País*, 16 de enero de 1986.

–actriz que no responde al perfil habitual de estrella de Hollywood y que hace gala precisamente de un espíritu muy reconocible del cine europeo, y cuya carrera se resintió precisamente de las implicaciones políticas de este film⁶³²–. En realidad, *Hanna K.*, es uno de los films más íntimos del director, de los más definibles bajo el paraguas del cine *d’auteur* a la europea.

La película –por motivos ideológicos y económicos, como explica el propio Gavras⁶³³– tuvo una distribución y una acogida tibia, que la relega casi al “malditismo” dentro de la filmografía del autor. “*Todos mis films se han estrenado más o menos regularmente en las salas, tanto en Francia como en el resto del mundo. Hanna K. no se estrenó en casi ningún otro país que no fuera Francia. Gaumont defendió formidablemente el film, a pesar de que en diversas salas se recibieron amenazas de bomba que obligaban a desalojarlas. (...)*”⁶³⁴.

Estas circunstancias se correspondieron con una campaña por parte de la comunidad judía más fundamentalista –tanto en Europa como en Estados Unidos–, que empezó a atacar el film incluso antes de rodarse⁶³⁵, y que generó diversos boicots al equipo durante la filmación en Israel, como la detención del actor palestino Mohammad Bakri después de que se encontrase droga escondida en su habitación, saldándose con su liberación después de que se anunciase la reanudación del rodaje con John Shea sustituyéndole en el rol del personaje palestino. Sirva como ejemplo cercano la inexplicable ausencia de las pantallas españolas durante años, lo que ha impedido un acercamiento convencional al film⁶³⁶. Una circunstancia poco entendible a la luz del éxito absoluto –cinematográfico y social– que *Desaparecido* había obtenido. Otra versión que explica esta “invisibilidad”, es el hecho de que un particular judío se hiciese con los derechos de exhibición para impedir el acceso a la película, una historia que tiene algo de leyenda, pero que puede explicar en última instancia su comercialización

⁶³² Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 38.

⁶³³ “*Ha habido opiniones encontradas sobre esta película. Gente a la que yo respeto me ha dado su apoyo y la han considerado como la más profunda de mis películas, entre ellos el crítico de Le Monde. Las razones que dificultan la distribución de una película pueden ser económicas e ideológicas. En este caso quizá sean las dos*”. Costa-Gavras citado en JARQUE, F. (1986), *op. cit.*

⁶³⁴ Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, pp. 132-133.

⁶³⁵ Esteve Rimbau narra el convulso proceso de producción en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, pp. 130-133.

⁶³⁶ La película no se estrenó en España en su época. Se vio en un pase de la Filmoteca Española presentado por el director el 15 de enero de 1986, y posteriormente accedió a un estreno tardío en 2003 – en Madrid y Barcelona–, a partir de su presentación oficial en el Festival Internacional de Cine de Valladolid (Seminci), de nuevo presentada por su autor, en el marco de una retrospectiva dedicada a su obra. La película se estrenó el 18 de noviembre de 2003.

limitada⁶³⁷. “Los derechos los tenía yo. Le diré, que hace mucho tiempo, en un programa de televisión italiano, el presentador me hizo la misma pregunta. Yo le dije: ‘No sé la razón. Pase usted la película en televisión. Yo se la cedo gratuitamente’. Él dijo: ‘No, no, le pagamos’. Respondí: ‘No quiero. Se la cedo gratuitamente si la quieren poner a una buena hora’. Finalmente, la compraron, y la emitieron a las dos de la mañana. [Se ríe]. (...). Es un problema muy pasional. Siempre lo ha sido. Cuando hicimos la película había dos posicionamientos, es también quizá por ese motivo que la hicimos”, cuenta Costa-Gavras⁶³⁸.

Sobre el film:

Hanna K. cuenta la historia de una abogada judía Hanna Kaufman –la K. del apellido además de remitir al simbólico “Z” plantea precisamente la dificultad de hallar una identidad clara para el personaje–, que focaliza el conflicto dramático y político, ya que por una vez, la intriga –al menos en clave de género cinematográfico– está prácticamente ausente del relato. No obstante, el primer indicio del simbolismo metafórico aludido es que Hanna no solo aporta una mirada femenina que dirige el relato de manera primordial en el cine del autor –con la excepción parcial del personaje de Sissy Spacek en *Desaparecido*, o de Romy Schneider en *Una mujer singular*–, aportando por ello un discurso femenino también político al “gran tema” de oriente próximo⁶³⁹, sino que el personaje de Hanna es la propia encarnación del “gran tema”.

“Al principio fue la mujer. La génesis del proyecto que dio forma a Hanna K. fue la preocupación de Costa Gavras por los conflictos de una mujer de nuestros días. Tanto Franco Solinas, con quien escribí el guión, como yo vivimos con mujeres. Hemos visto cómo han ido conquistando libertades, pero también cómo esas libertades han traído para ellas nuevas esclavitudes. Nos interesaba en esa época también el

⁶³⁷ CANTALAPIEDRA, F., “Dogville inaugura la Seminci de Valladolid”, *El País*, 24 de octubre de 2003.

⁶³⁸ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁶³⁹ Siendo la primera película que Costa-Gavras produce bajo la cobertura de su productora K.G. Productions, bajo mando de su esposa Michèle Ray, puede intuirse alguna relación entre el papel ejercido por Ray en ese enfoque. Costa-Gavras le explica a Esteve Rimbau que el proyecto estaba también motivado por “el deseo de hacer un film sobre una mujer como las que nos circundan”. RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 128.

*problema de Oriente Próximo, y después se fundieron hasta hacer una sola historia', dice Costa Gavras*⁶⁴⁰.

Hanna se representa a sí misma, y con ella a la clase media israelí progresista y de raigambre europea, esquizofrénica con respecto a los odios extremistas que asolan el territorio. Jill Clayburgh explica con lucidez la entidad del personaje al que encarna, en el *pressbook* del film: *“No se trata de una mujer fuerte, ni tampoco completamente emancipada, ni intelectual. Vive simplemente una situación moderna, que en la actualidad se encuentra un poco por doquier, intentando seguir sus deseos. Estoy seguro de que a la gente no le gustará que no quiera divorciarse. No es ningún acto de valentía por su parte. Es interesante, porque Hanna tiene un carácter débil y a la vez quiere luchar. (...) Su vida es una confusión total, pero eso le ocurre a mucha gente. Eso es lo que me gusta de ella: todas esas contradicciones*”⁶⁴¹.

FIGURA 1:



Pero más allá de estas consideraciones, y también, precisamente por ellas, Hanna es además el símbolo de la tierra y de ahí que no posea identidad, mientras es agresivamente pretendida por los diferentes hombres del relato [Ver **Figura 1**]. Gavras no duda en encadenar visualmente su rostro con la tierra para mantener esa identificación, o en plantear constantes paralelismos visuales entre el personaje y el paisaje. *“Por sus imágenes, Hanna K., establece una identificación entre la mujer y la tierra en la dónde ella ha elegido vivir, tierra siempre prometida, y por ello litigiosa (...). Estéticamente, Costa-Gavras ha elegido mostrarse sensible a la gravedad del debate a través de la belleza del paisaje que lo engendra como para expresar el desgarro de su división a por medio de la plenitud del espacio ofrecido*”⁶⁴².

⁶⁴⁰ JARQUE, F. (1986), *op. cit.*

⁶⁴¹ Jill Clayburgh en el *pressbook* de *Hanna K.*, citado en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 129.

⁶⁴² OMS, M. (1985), *op. cit.*, p. 69.

Cómo en *Z*, en dónde las huellas de la tragedia griega marcaban enteramente al personaje encarnado por Irene Papas, en su identificación con Grecia y con su luto, en *Hanna K.*, el discurrir a la deriva de ese personaje, que no es capaz de decidirse entre los tres hombres de su vida –el israelí, el europeo y el palestino–, hace confluír de un modo absoluto, diríase que por primera vez en la obra de Gavras, el discurso político y el dramático, que no se equilibran como en *Missing*, sino que son una metáfora recíproca, “*un símbolo de la tierra, del hogar; del hogar que es la patria, la patria personal o la patria de mucha gente*”⁶⁴³, en palabras del director.

La naturaleza del film en este sentido explica que la dirección ideológica, e incluso el relato de *Hanna K.* no sea férreo, y esté plagado de pasos adelante y atrás, de dudas constantes sobre los conflictos planteados, tanto en un sentido político como dramático, caso evidente del desenlace elusivo en vez de conclusivo, demoledor pero abierto. “*Hoy donde en Francia el ejercicio de poder ha utilizado a la izquierda mientras que la razón del más fuerte continúa triunfando en los conflictos internacionales, las obras de reflexión encuentran un mayor eco que las películas de convicción. Es la época de Hanna K., las dudas rempazan a las certidumbres*”⁶⁴⁴.

Algunas críticas de la época acusaron precisamente al film de navegar entre dos aguas, en vez de centrarse exclusivamente en el caso político: “*Hanna K. parece que no puede decidir si quiere ser una alegoría política radical o una fábula romántica íntima. En última instancia, se convierte en un nuevo género que no estoy seguro de que necesitemos: la historia como novela*”⁶⁴⁵. Incluso en su estreno tardío en España, parecía seguir sin entenderse el sentido de esa vaguedad buscada: “*Por el papel alegórico que se le ha conferido, Hanna acaba siendo un personaje inconsistente y en exceso veleidoso, con un comportamiento demasiado ingenuo para alguien que vive en Israel desde hacer varios años*”⁶⁴⁶. Una acusación que si bien entronca con los argumentos habituales de los detractores del director –la dramatización banal del conflicto político–, resulta paradójica al echarle en cara su carácter dubitativo, frente a la habitual consideración de maniqueísmo que preside las críticas contra la obra de Gavras.

⁶⁴³ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁶⁴⁴ PREDAL, R. (1985), *op. cit.*, p. 16.

⁶⁴⁵ STERRITT, D., “Politics and romance jostle, sidetracking *Hanna K.*”, *The Christian Science Monitor*, 29 de septiembre de 1983.

⁶⁴⁶ PAELINCK, R., “*Hanna K.*”, en MORENO, F. y PÉREZ GÓMEZ, A.A., *Cine para leer 2003 julio-diciembre*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 2004, p. 174.

Análisis narrativo y político de un film intensamente simbólico:

El conflicto entre Israel y Palestina. Prólogo.

Cómo resulta ya casi una tradición en Gavras, las imágenes iniciales componen un prólogo que contextualiza el problema político a tratar. El plano fijo de los títulos de crédito –un encuadre fijo y sencillo, casi adelantando a los modos poéticos del cine iraní de los noventa– continúa en un espectacular plano de casi 360° que muestra a los militares surgiendo de todas partes, como metáfora de la ocupación militar de Palestina, y como declaración de principios del punto de vista panorámico que quiere tomar el autor. Los soldados israelíes han atrapado a varios activistas y descubren a otro hombre, que resultará ser Selim Bakri (Mohammad Bakri), uno de los protagonistas del relato, escondido en un pozo. [Ver **Figura 2**].

FIGURA 2:



La idea retoma la estética –también con una fotografía terrosa y documentalista, pero algo irreal por la importancia de los tonos azulados– que se mostraba en la

introducción de *Estado de sitio* (1972), en la que también se veía a los militares registrando y ocupando literalmente el espacio urbano uruguayo.

Ricardo Aronovich, director de fotografía del film explica que “*por el contrario [con respecto a Desaparecido] una película como Hanna K., que es una suerte de paréntesis en la carrera de Costa-Gavras, me ha permitido una mayor libertad en la concepción de la fotografía*”⁶⁴⁷. A fin de cuentas, la anomalía política que presenta *Hanna K.*, mezclada con la dramática situación íntima del personaje femenino (Jill Clayburgh), revela de nuevo un “estado de sitio”, una situación de excepción que afecta a un determinado pueblo, en este caso el palestino.

La humillación a la que está sometido este pueblo por su ocupante –Israel– se muestra expresamente a través de la simbólica imagen de este hombre bien vestido, Bakri, cuya apariencia contrasta con la de los guerrilleros palestinos detenidos. El foco del autor se volverá a posar sobre la cuestión del terrorismo como forma condenable de acción política –pese a la posible justificación de sus fines– y al hecho de que las verdaderas víctimas del conflicto se encuentran en las capas comunes de la sociedad: ciudadanos sencillos que miran silenciosos como lo soldados –aunque alguno muestre sus dudas, enriqueciendo los posicionamientos– destruyen sus tierras, o la mujer que sale en el primer plano con su hijo, un símbolo también de feminidad, maternidad y tierra, elementos muy presentes en la película.

La humillación es un primer paso de la destrucción a la que se ve abocada esa sociedad; una idea mostrada en un tercer nivel, a partir de la voladura de la casa que los militares efectúan porque allí es donde han sido arrestados los sospechosos; una agresión que no solo implica la aniquilación física del oponente, sino también su reducción moral y cultural, lo que se ve reforzado por la inclusión puntual de unas leves notas musicales de Gabriel Yared que surten el efecto de un lamento.

Primera parte: Hanna o la metáfora de la tierra. Problema íntimo y político.

La primera parte del film plantea el conflicto personal de la protagonista, una abogada de oficio judía (Jill Clayburgh), que debe defender al detenido palestino Selim Bakri (Mohammad Bakri). Su perfil –muy similar al de la abogada interpretada

⁶⁴⁷ Ricardo Aronovich a Dominique Biton, en BITON, D., “*Missing: Entretien avec le chef-opérateur Ricardo Aronovich*”, en PRÉDAL, R. (Ed.) (1985), *op. cit.*, p. 98.

posteriormente por Jessica Lange en *La caja de música*— no solo se dibuja a partir del conflicto genérico de la trama, es decir el problema entre Israel y Palestina —ante el que ella se enfrenta con espíritu crítico, frente al dogmatismo de sus iguales—, sino que tiene otra serie de enfoques: la condición de género —el personaje se ve constantemente cuestionado en su profesión e ideología por su condición de mujer, al tiempo que se plantea si abortar, dado que está embarazada, lo que está penado con cárcel en Israel—; y su conflicto amoroso con varios personajes masculinos, que enraíza precisamente con las dos problemáticas anteriores, generando una especie de red, en la que su principal aspiración es la liberación.

Estas circunstancias quedan planteadas desde su primera conversación con su amante, el fiscal Joshua Herzog (Gabriel Byrne), que equipara su aborto con el exterminio nazi. Cuando ella plantea la posibilidad de viajar a Europa para la intervención, Herzog replica: “¡Oh si! Hay muchos expertos entre esos arios”⁶⁴⁸. El nazismo y el holocausto se sitúan atmosféricamente como trauma muy presente en la vida de los personajes, como sucederá de forma manifiesta en la ya citada *La caja de música*.

Otro de los vértices de la peculiar red íntima de Hanna es su marido, el francés Victor Bonnet (Jean Yanne), al que abandonó hace años en Europa, y al que considera un amigo, lo que no impide que Herzog (Byrne), su amante actual, se muestre completamente celoso de esa relación tan íntima, pero tan poco habitual con su marido. De hecho, después de la llegada de Victor (Yanne), y tras abundar en el carácter comprometido de Hanna —en sus motivos para permanecer en Israel, su “pasión” o sus “pasiones”, según ella—, ambos —marido y mujer, en definitiva— se besan. Hanna le pide ayuda y él acude inmediatamente, pero una vez llegado, la confusión de Hanna le lleva a sentirse orgullosa, rechazando su apoyo. Nuevamente, queda planteado simbólicamente el carácter inestable del espacio representado por la protagonista, y de sus relaciones con el exterior.

No es extraño en este sentido, dada la insistencia en el territorio, que Gavras atípicamente muestre tantas imágenes de paisajes vacíos de vida⁶⁴⁹: vistas diversas de la ciudad de Jerusalén como el núcleo geográfico simbólico del conflicto, pero también de la integración de las tres culturas.

⁶⁴⁸ COSTA-GAVRAS, *Hanna K.*, France-Israel, K.G. Productions-Gaumont-Films A2, 1983.

⁶⁴⁹ Precisamente Gavras le explica a Esteve Riambau que es un recurso que no le gusta: “Lo que me interesa son las personas. Raramente hago fotografías de paisajes, necesito que en ellos haya algo de vida”. RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 231.

La visita de Victor a Israel plantea de nuevo esa imbricación absoluta de los temas políticos y de la intimidad dramática de los personajes: el funcionario de aduana le pregunta al fiscal Herzog su motivo para esperar en el aeropuerto la llegada del marido de Hanna. “¿*Terrorismo?*”, dice el funcionario. “*Celos*”, responde Herzog⁶⁵⁰.

Este planteamiento de interrelación de lo político con el drama personal y emocional –como elemento central de la historia– encontraba su modelo absoluto en *Desaparecido* un par de años antes de *Hanna K.* Pero en este nuevo film, el poso íntimo avanza aún más desplazando la trama política a un espacio casi secundario, aunque no menos relevante, porque es el conflicto íntimo el que simboliza el escenario político. El motor político de la película no motiva una trama rectilínea de intriga como en *Desaparecido*, sino que glosa y explica las reacciones personales de la protagonista.

En este sentido, los equilibrios entre esas dos almas –emocional y política– se entremezclan como en aquel film: la escena del coche entre Hanna (Clayburgh) y Victor (Yanne) está filmada con un cierto tono documental desde el vehículo, mostrando el contexto en el que se mueven los personajes –se ve un tanque transportado en un camión, por ejemplo–, lo que motiva la sorpresa de Victor al verse inmerso en un escenario que puede considerarse bélico. Además la referencia del personaje a que hubiera preferido viajar a las Bahamas, plantea un cierto tono irónico y extraño, como la perspectiva del turista occidental que parece acallar con su viaje de compromiso un cierto problema de conciencia⁶⁵¹. La ruta turística implica así mismo, unas secuencias después, la visita a un pueblo árabe desaparecido y sustituido por una colonia; un planteamiento paulatino de la denuncia sobre los abusos del gobierno israelí, del mismo modo que luego se opondrá a estos la condena sobre la acción terrorista palestina.

Cómo es habitual en Costa-Gavras, el problema –la injusticia planteada– se va filtrando poco a poco a través de los ojos de una occidental, Hanna (y también del personaje de Victor, al que le va enseñando el país), que también es ajena al problema y que no lo conoce en profundidad. El punto de vista, siguiendo el patrón encumbrado en *Missing*, combina esos aspectos íntimos y generales, a partir de la construcción de un personaje que pueda introducir al espectador en el conflicto, si bien en este caso la focalización menos rígida, que prioriza claramente a Hanna, es relativamente

⁶⁵⁰ COSTA-GAVRAS, *Hanna K.*, France-Israel, K.G. Productions-Gaumont-Films A2, 1983.

⁶⁵¹ Una apreciación compartida por François Thomas en su demoledora crítica del film –en términos cinematográficos– que generaliza ese enfoque “turístico”, aportado exclusivamente por el personaje de Jean Yanne, a toda la película: “*Israel no es más que un decorado intercambiable sobre el que la cámara toma el punto de vista del turista*”. THOMAS, F., “*Hanna K.*”, *Positif*, noviembre 1983, n° 273, p. 170.

compartida episódicamente por el resto de personajes importantes, por ejemplo, con el personaje de Bakri, una especie de antecedente dramático del protagonista de *Edén al oeste* (2009), como apátrida palestino sometido a una persecución permanente, que tras la primera vista del juicio es expulsado del país.

Pero además, la presencia del europeo descreído, frente al israelí convencido y receloso con Hanna, situada en el centro de la tensión, representa en última instancia las actitudes diplomáticas algo esquizofrénicas que se producen entre la vieja Europa y el Estado de Israel, sus raíces comunes, sus similitudes y sus diferencias a la hora de plantear las soluciones para pacificar el territorio. [Ver **Figura 3**].

FIGURA 2:



La siguiente escena nocturna muestra simbólicamente la contradictoria mezcla de religiones que tiene lugar en Jerusalén. El silencio del atardecer es roto por las llamadas al rezo que se superponen: las voces del *imam* desde un minarete, las campanas cristianas... [Ver **Figura 3**]. El planteamiento del drama de la protagonista se completa en esta segunda parte con la profundización en el caso político –una vez más judicial– a partir del proceso que el Estado israelí va a seguir contra Selim Bakri (Mohammed Bakri), el detenido bien vestido del prólogo.

Segunda parte. El proceso contra Palestina retrata a Israel.

La segunda parte –y la estructura del universo Gavras vuelve a reproducirse en toda su intensidad– se inicia con el juicio al personaje de Bakri, que ha vuelto a ser

arrestado por entrar ilegalmente en el país, ya que la casa de sus antepasados se encuentra en territorio israelí.

Hanna acude a la cárcel dónde está prisionero por haber vuelto a entrar en el país, y Gavras apunta expresamente las condiciones del lugar: una larga cola de personas –sobre todo mujeres árabes– que aguardan durante horas para poder ver a sus familiares presos, y un médico Amnon (David Clennon), que se ocupa de curar las magulladuras de los internos. Gavras muestra este contexto a través del punto de vista de Hanna –judía– aportando siempre una distancia, una justificación narrativa las situaciones injustas provocadas por los israelíes que presenta en primer término. [Ver **Figura 4**].

FIGURA 4:



El primer problema que se plantea es el de su nacionalidad. Partiendo de nuevo de un orden *kafkiano* proveniente de la misma realidad –como en *La confesión*–, al no reconocer Israel la existencia de Palestina, Bakri no tiene ciudadanía, ni israelí, ni palestina. Su situación es abstracta; es un apátrida de todas partes, pero no es un típico desesperado, sino un “provocador” político que quiere litigar contra el sistema que le niega la ciudadanía. “*Puede que incluso ni siquiera exista*”⁶⁵², concluye Hanna en su alegato ante el tribunal. Gavras no recurre al tópico de la mujer proteccionista sobre el débil acusado. Bakri sorprende a Hanna, que duda en aceptar el caso, ofreciéndole una cantidad notable para cubrir sus honorarios.

La idea política, representada en el caso de Bakri, vuelve sobre la metáfora del prólogo, complementada por la visita “turística” de Hanna y de Victor al desaparecido asentamiento palestino destruido, pese a ser una construcción con valor arqueológico que data del siglo V. Un símbolo paralelo a la insistencia de plasmar y explicar en el diálogo el saludo entre los personajes mediante la fórmula “*shalom*”, empleada indistintamente en ambas culturas, y que como se dice en un momento dado, significa paradójicamente “paz”; una paz inexistente corolada por la fotografía de la escena –el

⁶⁵² COSTA-GAVRAS, *Hanna K.*, France-Israel, K.G Productions-Gaumont-Films A2, 1983.

film contiene una de las elaboraciones fotográficas más brillantes de la filmografía de Gavras—, que muestra el paisaje con una bella luz de tormenta amenazando, mientras los soldados efectúan un control a Hanna y su acompañante.

El debate sobre la ubicación del asentamiento termina tras una negociación por la que se deduce que el lugar sigue existiendo aunque con otro nombre, porque ahora es un asentamiento de colonos israelíes. *“Entonces, ambos teníamos razón”*⁶⁵³, manifiesta Hanna como sentencia representativa de la perspectiva del autor sobre el problema: *“Lo que inquieta a los detractores de esta película es que al final ambas partes, israelíes y palestinos, tienen la razón. La mayoría de la gente está acostumbrada a pensar que si una de las partes lleva la razón, la opuesta no puede tenerla. Yo propongo que para llegar a una verdadera solución pacífica se debe empezar por considerar que ambas partes tienen razones de peso, y a partir de ello se puede iniciar un diálogo”*⁶⁵⁴. [Ver **Figura 5**]. *“En la época había dos posiciones: los palestinos son todos terroristas y los israelíes son los “buenos”; o bien los israelíes son unos cabrones [Se ríe] y los palestinos son los asustados [sonríe], bueno son los “buenos”. Es un planteamiento totalmente binario en relación a los personajes y al pueblo al que se refieren”*⁶⁵⁵.

FIGURA 5:



La destrucción del oponente que Israel lleva a cabo pasa por su anulación absoluta. Su dogmática falta de flexibilidad a la hora de abordar el problema conlleva no solo la negativa a aceptar la constitución de una organización geopolítica complementaria a su Estado, sino también el intento de negar su existencia. Esta anulación atañe a su realidad física como pueblo, representada narrativamente por el personaje de Bakri, lo que implica la desmemoria sobre el propio pasado de sufrimiento, de lo que la manipulación de las ruinas árabes por las que pasean los turistas judíos (que resultan ser propiedad expropiada de Bakri) se convierte en una metáfora más. Gavras

⁶⁵³ COSTA-GAVRAS (1983), *op. cit.*

⁶⁵⁴ Costa-Gavras citado en JARQUE, F. (1986), *op. cit.*

⁶⁵⁵ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

muestra la comprensión de Hanna sobre el problema de su cliente, a partir del momento en que observa las fotos de sus antepasados colgadas en la pared. [Ver **Figura 6**].

FIGURA 6:



El drama personal sigue avanzando y Hanna siente por momentos la necesidad de regresar a Europa, dejando atrás el escenario del conflicto. No obstante, en el equilibrio también simbólico entre la esfera privada y la política, Hanna se decide por esta última. Su marido, Victor (Yanne), que ha intentado convencerla de que vuelva a Europa, regresa solo a Francia. Hanna decide permanecer en Jerusalén para no abandonar a su defendido Bakri, aunque tampoco quiere divorciarse de su marido francés que se lo ofrece como salida a su incertidumbre personal.

Este equilibrio entre las dos esferas, constantemente aludido en nuestro análisis, se expresa visualmente a partir de frecuentes encadenados, o por imágenes que la relacionan con la tierra y el paisaje –como anticipábamos en la introducción– que actúan, en cierto modo, como la puesta en relación del problema personal de Hanna con la conflictiva realidad política del país.

Por otra parte, el juicio adquiere una gran expectación mediática. El problema político se plantea en los términos apuntados al inicio de la primera parte. Hanna es incomprendida por los suyos en tres niveles diversos. En el ámbito profesional, su papel es minusvalorado por sus colegas y por los jueces del proceso. El intento de convencerla en base a razones extrajudiciales –se habla de que debe tener en cuenta a la opinión pública judía como base para su posicionamiento, o se la acusa de argumentar con “las razones de los enemigos” olvidándose del sufrimiento de su pueblo y del holocausto–, termina haciendo derivar el juicio, de nuevo tras los numerosos precedentes en el cine del autor, en un proceso farsa.

Por otro lado, Hanna recibe presiones anónimas en forma de amenazas telefónicas (como London en *La confesión*), y, finalmente, su pareja, el fiscal Herzog (Byrne), la rechaza revelándose bajo su apariencia paternalista, como un reaccionario machista. El timbre de la puerta, cuando llega Herzog, y el sonido del teléfono, desde el

que se proferirán los insultos, se equiparan en esta secuencia, revelando esa conexión entre lo genérico y lo concreto, identificando al personaje de Herzog con la masa popular fanatizada de Israel, de la que se erige, en cierto modo, en representación.

En este punto, la narración es interrumpida, provocando un cisma en la linealidad expositiva e ideológica del film, por el estallido de una bomba palestina en medio de la ciudad, que aunque no provoca muertes, siempre genera víctimas, como recuerda el profesor Leventhal (Shimon Finkel), jefe del bufete de Hanna. Este giro narrativo rima absolutamente con el film previo de Gavras y Solinas, *Estado de sitio*. Tras exponer todas las pruebas de cargo contra Israel, la perspectiva cambia para ofrecer la otra cara del problema, la otra culpabilidad, y la otra responsabilidad en el conflicto: la violencia terrorista –un planteamiento que vuelve a retomarse con los franceses y los argelinos en el guión de *Mon colonel* (Laurent Herbiet, 2006), escrito por Costa-Gavras–. Cómo anticipa Gérard Camy⁶⁵⁶, si *Estado de sitio* planteaba en el último tercio una denuncia de la acción violenta de la guerrilla tupamara, *Hanna K.* condena la respuesta extremista palestina colocándola en los mismos términos que la fuerza empleada por Israel.

La farsa judicial indirecta toma toda su magnitud cuando sus responsables intentan pactar una solución *sui generis* con Hanna: a cambio de abandonar el proceso, y pese a que Bakri sea condenado, este podrá conseguir más adelante sus derechos, pero sin publicidad, logrando la ciudadanía de un país pantalla, como Sudáfrica –lo que supone una condena velada a las amistosas relaciones entre Israel y el país del *apartheid*–, para no sentar un precedente que pueda ser aprovechado por otros palestinos. Gracias a la presencia de estas temáticas recurrentes del universo cinematográfico de Gavras –el juicio apócrifo, el holocausto como eje–, lo que en definitiva se pone de manifiesto es que Hanna como la inmensa mayoría de los héroes –o más bien antihéroes de su cine–, es una traidora a su sistema. El precio a pagar por defender la causa que cree justa –que coincide con la expresión ajustada al sentido común de lo que se entiende por derechos humanos– implica la ruptura de los lazos personales que la unen a su comunidad.

⁶⁵⁶ CAMY, G. (1985), *op. cit.*, p. 82.

Tercera parte: la sombra del terrorismo palestino.

Una elipsis de más de un año transcurre entre la segunda y la tercera parte. Un fundido brusco cierra la negociación sobre el insólito acuerdo extrajudicial, y en la escena siguiente se muestra que Hanna ha tenido al bebé y que este está siendo circuncidado. La secuencia de la circuncisión se plantea como plasmación de la desubicación personal de la protagonista. Todo responde a la tradición, pero Hanna se muestra visiblemente incómoda en contraste con la alegría y la unidad que reina entre los presentes, y acaba marchándose de la escena. [Ver **Figura 7**].

FIGURA 7:



FIGURA 8:



La relación de Hanna con los tres hombres, el europeo (Jean Yanne), el israelí (Gabriel Byrne) y el palestino (Mohammad Bakri), representa las tres almas del territorio.

Partiendo de la focalización privilegiada de Hanna y de su inestabilidad (mostrada en esta secuencia), cada uno de los hombres de la historia refleja un punto de vista singularizado sobre la cuestión: el de la víctima palestina –Bakri (Mohammad Bakri)–, el de la opinión pública europea, falsamente comprometida y finalmente desentendida –Victor (Jean Yanne)–, y el de la población israelí acrítica, dogmática y en último término hipócrita –Herzog (Gabriel Byrne)–. Gavras, a través del enfoque de Hanna, no los trata por igual, oponiendo la antipatía que suscita Herzog, al misterio

atrayente de Bakri, entre los que se sitúa la simpatía un tanto patética del siempre disponible Victor. [Ver **Figura 8**]:

La hipocresía de esa sociedad, referida en el párrafo anterior, parte de la defensa de un sistema democrático y de libertades –realmente insólito en la región, por otro lado–, pero que abandona sus principios para tratar de aniquilar las esperanzas políticas de Palestina. Una idea que se complementa con la agresión de Herzog a Hanna después de la escena de la circuncisión. Una bofetada motivada por la decisión de la mujer de tener al bebé, muestra de su independencia de Herzog: “*Perdona, es mi instinto de conservación*”⁶⁵⁷, se excusa este. El gesto, bajo el paraguas de esa paradoja expresada en la línea anterior, equipara la actitud del fanatismo contra Palestina, con el machismo del personaje. La verdad irracional que se esconde bajo la apariencia de civilización.

Cuando la fiesta de la circuncisión ha concluido, Amnon (David Clennon), el amigo médico de Hanna le informa de que Bakri se está muriendo en prisión porque está llevando a cabo una huelga de hambre. Bakri se siente traicionado por el acuerdo resuelto por su abogada. Una situación que Hanna tacha de “*chantaje*” y de “*violencia emocional*”, preparando el terreno para el giro en la denuncia que va a dar el film en base a la simbología del personaje de Bakri. Hanna logra que se le otorgue la libertad condicional, lo que provoca que la relación dramática entre los dos personajes se amplíe, cuando ella decide llevárselo a su casa, para responder por él.

FIGURA 9:



Mientras acuesta a su defendido en una cama improvisada, los lloros del bebé provocan que acuda a consolarle, mostrándose así de modo expreso su instinto

⁶⁵⁷ COSTA-GAVRAS (1983), *op. cit.*

maternal. En ese momento, descubre por la ventana una extraña sombra. Es una escena cálida que combina la inestabilidad de la protagonista, sus incertidumbres reflejadas en esa figura misteriosa, corolada por los lloros del bebé, en una suerte de lamentación sobre el futuro, que la protagonista intenta paliar. [Ver **Figura 9**]. Esta simbología se complementa, en la escena siguiente, con la visión peculiar de Bakri paseando al bebé ante la mirada de Herzog, que le tacha de terrorista. “*No sería la primera vez que se usa un carrito de bebé para llevar bombas*”⁶⁵⁸, le comenta a Hanna, mientras le expone, generando cierta incertidumbre en el espectador –y en Hanna–, sus argumentos a favor de esa tesis, relacionados con los diferentes métodos para entrar en el país que ha empleado el palestino.

FIGURA 10:



Cómo siempre en Gavras, el final retuerce los planteamientos del inicio, y la sospecha sobre la verdadera identidad de Bakri comienza a acuciar a la protagonista, en un claro precedente de la trama dramática de *La caja de música*. Esta situación se construye a partir del halo de misterio que rodea al impertérito Bakri⁶⁵⁹. Hanna comienza a sospechar de la posibilidad de que efectivamente el palestino sea un terrorista y sigue a Bakri por un mercado árabe. La sospecha que atormenta a Hanna se visualiza por medio de una pequeña panorámica sobre ella apoyada en una columna, con el cielo amenazador al fondo, y el sonido de unos truenos. Hanna termina siguiéndole hasta el pueblo en dónde se encuentra el palacio de sus antepasados, y posteriormente hasta un enclave fantasmagórico y laberíntico, lleno de ruinas. Toda la

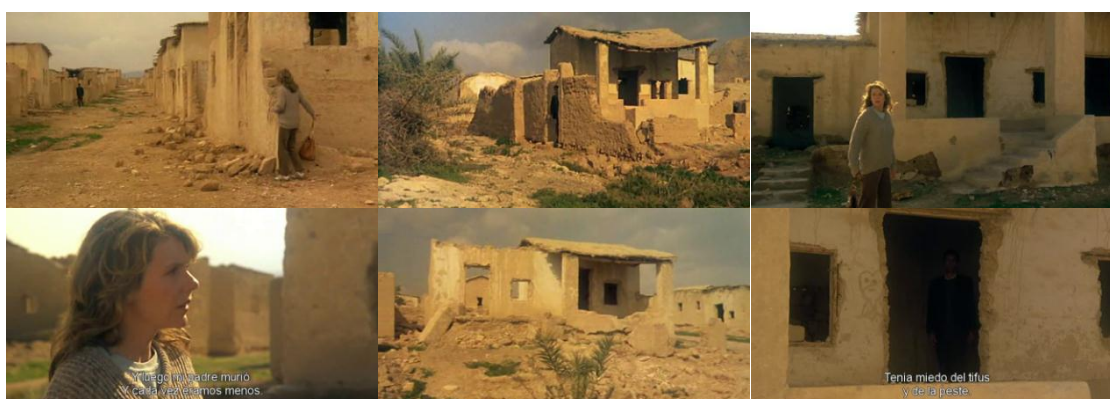
⁶⁵⁸ COSTA-GAVRAS (1983), *op. cit.*

⁶⁵⁹ De hecho, el crítico Lenny Rubinstein comenta sarcásticamente en *Cineaste* que el intérprete parece “la personificación de Boris Karloff en *La momia* [*The Mummy*, Karl Freund, 1935]”. RUBINSTEIN, L., “Hanna K.”, *Cineaste*, 1984, vol. XIII, n° 2, p. 60.

secuencia, que introduce aspectos de *thriller*, es muy rítmica y realista, y está presidida por amplios *travellings* y panorámicas por el paisaje desértico, ocre y terroso. [Ver **Figura 10**].

La ruta de Hanna por el laberinto se transforma de nuevo en la representación de su desorientación personal, y por extensión en la del territorio. El paisaje en ruinas, ciertamente evocador, porque además es un asentamiento de refugiados abandonado, vuelve a constituir la metáfora casi *kafkiana* y fantasmagórica del conflicto político. El planteamiento estético es muy sofisticado visualmente, y se sostiene también por la música y los efectos de sonido. Bakri parece un fantasma en esta escena; su voz se oye con eco sin que se le vea mientras narra la historia de su familia y de sus orígenes, de la muerte de sus seres queridos en los campos de refugiados. Paralelamente, la cámara, como reflejo subjetivo de Hanna, realiza panorámicas circulares en su búsqueda. La complejidad y ambigüedad de la situación política alcanzan en este punto un equilibrio lírico notable. El conflicto se expresa poéticamente a través de esta solución ficcionada y literaria, que hace pensar en unas palabras recientes de Mario Vargas Llosa dedicadas al territorio en que se ambienta el film. *“Hasta dónde mis conocimientos de la historia del mundo me permiten saber, creo que Israel es el único país que puede vanagloriarse, como un personaje de Edgar Allan Poe, de Stevenson o de Las mil y una noches, de tener una estirpe tan explícitamente fantasmal, de haberse inventado, erigido con la sutil materia subjetiva con la que se fabrican los espejismos literarios y artísticos (...)”*⁶⁶⁰. [Ver **Figura 11**].

FIGURA 11:



⁶⁶⁰ Mario Vargas Llosa, Discurso de aceptación del Premio Jerusalén, citado en SEMPRÚN, J. (2006), *op. cit.*, p. 192.

Cuando finalmente el palestino se deja ver, las dudas no se disipan, de hecho podría decirse que aumentan. Bakri es consciente de que estaba siendo seguido por culpa del perfume de Hanna⁶⁶¹, a lo que ella responde “*No llevo perfume*”. “*Será el contraste, entonces. Tiene una especie de perfume*”⁶⁶², contesta Bakri, poco antes de aproximarse sutilmente y besarla. Su acercamiento expreso a Hanna cierra el triángulo de sus relaciones personales y simbólicas, aumentando la confusión del personaje, lo que prepara el terreno para el final abierto del film.

El desenlace o la eternidad del conflicto:

El fundido sobre el beso da paso a una escena –que parece un *déjà vu*– y que muestra a Herzog (Gabriel Byrne) esperando en el aeropuerto. Ante el desarrollo implícito de los acontecimientos, el orgulloso judío (Byrne) ha recurrido al europeo Victor, el marido (Jean Yanne), para que presione a Hanna con quitarle la custodia del bebé si no pone fin a su relación con Bakri, el palestino. Se trata de una nueva alusión simbólica al proceder del Estado de Israel. Las relaciones personales y diplomáticas se confunden. Todos quieren recuperar a Hanna, según se explica expresamente en la conversación en el coche entre Victor y Herzog. “*Dos cerebros con una sola idea*”⁶⁶³, dice irónicamente Hanna cuando les recibe. Los cuatro se reúnen simbólicamente para comer, cuando en las noticias se informa de la explosión con víctimas de un autobús en Kfar-Rimon, el pueblo rebautizado por los israelíes, donde se encuentra la casa familiar de Bakri.

Herzog le acusa del atentado y llama a la policía, mientras Victor le pregunta si tuvo algo que ver. Bakri responde: “*¿Qué puedo decir? La decisión ya está tomada*”⁶⁶⁴. Bakri se marcha, después de llevarle el bebé a Hanna, pese a que Herzog le ha amenazado con una pistola. Hanna enfadada, le entrega el bebé a Herzog, y echa a todos de la casa. Herzog se lo devuelve y se marcha dando un portazo. Hanna le pide a Victor que se marche y le solicita el divorcio. Este más comprensivo, aunque con los ojos húmedos, se marcha también. [Ver **Figura 12**].

⁶⁶¹ Una idea de suspense poético que retrotrae al lírico momento de luto *proustiano* de la viuda de “Z” (Irene Papas), en el film homónimo.

⁶⁶² COSTA-GAVRAS (1983), *op. cit.*

⁶⁶³ *Ibid.*

⁶⁶⁴ *Ibid.*

FIGURA 12:



Gavras plantea las salidas de los tres personajes como en una escena teatral, repitiendo el mismo encuadre, y retornando, por tanto, a sus recursos de repetición metafóricos: el desfile de militares de Z, o la secuencia del autobús de *Estado de sitio*. Hanna desea quedarse sola con su bebé para encontrar su identidad y poder completar la K. de su apellido: “*Kaufman, esposa de Bonnet. Ya no se ni quien soy*”⁶⁶⁵, le dice a Victor. Junto a la reafirmación en clave femenina del personaje y la ruptura de la dependencia masculina que se propone –uno de los temas fundamentales del film–, la metáfora que identifica a Hanna con el territorio del conflicto se completa. “*Hanna y su hijo son, en consecuencia, la expresión de un deseo de emancipación, no sólo de índole sexual, sino también de un entramado político en el que resulta imposible no tomar partido por alguno de los bandos*”⁶⁶⁶.

Gavras no plantea una solución en un sentido político, sino una atmósfera de hartazgo en el litigio y en su expresión irracional constante, en el tira y afloja entre israelíes y palestinos. La liberación de la mujer se identifica con la liberación de la tierra, pero sus dudas identitarias y su incertidumbre vital son también el reflejo de lo alambicado del problema. “*Hanna K. es un film lúcido, generoso, que desmonta los mecanismos sin buscar salidas falsas, que muestra que no existen soluciones ya fabricadas*”⁶⁶⁷.

No obstante, el epílogo, plantea un final abierto –nuevamente sin concesiones– pero paradójicamente cerrado en cuanto a la circularidad del relato. La narración del film no es lineal sino circular. El final –como el comienzo en *Estado de sitio*, que

⁶⁶⁵ COSTA-GAVRAS (1983), *op. cit.*

⁶⁶⁶ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 129.

⁶⁶⁷ CAMY, G. (1985), *op. cit.*, p. 82.

también plantea un relato circular que se cierra con una imagen vista al inicio— plantea la repetición de la idea que vertebraba la escena del prólogo —la militarización y la destrucción de la casa—, presentada, como se recordará —lo que acaba constituyendo un sofisticado juego entre la puesta en escena y el significante—, mediante una panorámica circular.

Costa-Gavras lo confirma: “*La última imagen del film es una metáfora sobre la militarización del país. Y no hay nada peor para un país que estar militarizado*”⁶⁶⁸. Dice Beatrice Manetti, “*El problema del pasado queda abierto, del mismo modo que está abierto el final del film: es la herida no cerrada de una tierra que, como Hanna Kaufman, tiene muchas identidades inseparables las unas de las otras*”⁶⁶⁹.

Hanna se ha quedado sola y se está desnudando porque se dispone a ducharse, cuando suena el timbre. Coge una bata, se atusa el pelo frente al espejo, y abre la puerta. Un gran primer plano de su rostro nos muestra su sorpresa durante unos segundos. El contraplano muestra a todo un batallón del ejército israelí abarrotando el encuadre. Una música rítmica y un fotograma en negro, que aparece por un brusco corte simple, anuncian que el film ha concluido. [Ver **Figura 13**].

FIGURA 13:



La liberación personal de Hanna es relativa, como lo es el deseo frustrado de solucionar el conflicto político, porque al final hace su entrada la ocupación. Gavras se mantiene éticamente preocupado por los diferentes puntos de vista, pero en su metáfora final bascula sutilmente del lado palestino de la razón. Esa tierra liberada —la Hanna independiente de los hombres que la acosan—, apenas es un sueño concreto de unos

⁶⁶⁸ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 37.

⁶⁶⁹ MANETTI, B., en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 70.

segundos, pero en definitiva, el detalle del personaje, parado frente al espejo y ansioso por recibir a uno de los hombres que se ha ido, revela la voluntad del autor por tomar partido.

Hanna espera a Bakri, el palestino, que es el único de los hombres al que no ha echado en la escena anterior, y al que, como ella misma explica, le une un sentimiento común de comprensión sobre la historia y el pasado, al margen incluso de las sombras de duda no resueltas sobre la filiación terrorista del personaje.

Gavras está solicitando simbólicamente los derechos del pueblo palestino, no porque no comprenda las razones del pueblo israelí, o porque no condene el terrorismo de los primeros –lo que se manifiesta a lo largo del desarrollo–, sino porque es la parte que carece de reconocimiento en su legítimo derecho a la reclamación de la tierra. *“Nuestra idea, la de Solinas y la mía, era que estas personas [los palestinos] tenían derecho a la tierra en la misma manera que los israelíes, cosa que no era reconocida por nadie en aquel periodo. El film corresponde exactamente a aquello que ha hecho Rabin cuando ha estrechado la mano de Arafat. Esta era la filosofía del film”*⁶⁷⁰.

Hanna como identificación de la tierra espera a Bakri –una espera insinuada pero evidente–, manifestando al mismo tiempo, no sin una velada ironía, su necesidad de dependencia masculina, pese a su arrebató inicial en la escena anterior: Hanna no abre la puerta manteniendo su hartazgo y esperando abroncar al hombre de los tres que haya osado regresar; sino ansiosa y feliz, incluso coqueta.

Volviendo a la esfera política de la narración, aunque partiendo de esas mismas imágenes, Gavras, con ese plano final demoledor, denuncia precisamente que siendo Israel el sistema de libertades de la región, armado de la fuerza democrática de la razón, recurra a la violencia del estado para encauzar el problema, y devolver la situación al inicio. Una escalada eterna de violencia, que se provoca también circularmente en base a la lógica infernal del atentado respondido con la violencia del estado y viceversa⁶⁷¹, y

⁶⁷⁰ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 37.

⁶⁷¹ He aquí un extracto de la crítica de Esteve Rimbau en *Fotogramas* en el año 2003 cuando el film se estrenó finalmente en España: *“Como los buenos vinos, Hanna K. no solo ha envejecido dignamente, sino que los 20 años que ha tardado en estrenarse en nuestro país han incrementado la vigencia de su análisis sobre el conflicto palestino-israelí”*. [RIAMBAU, E., “Hanna K.”, *Fotogramas*, diciembre 2003, año LVII, nº 1922, p. 24.], que modifica sustancialmente su opinión con respecto al film, visto en el Festival de Venecia de 1983: *“Costa-Gavras ha conseguido un record difícilmente superable: realizar el peor de sus films a pesar de un guión de Franco Solinas. (...) Y como en sus peores momentos, Costa-Gavras liquida el problema político con un discurso exclusivamente verbal y aislado (...) relegando su máxima atención hacia las relaciones sentimentales de Hanna Kauffman con sus tres esquemáticos pretendientes en un ménage sobre la cuadratura del círculo que solo puede dar pie a situaciones de vaudevil resueltas trascendentalmente”*. RIAMBAU, E. *“E Venezia va!”*, *Dirigido por*, septiembre 1983, nº 107, pp. 30-31.

que aún, treinta años después, no ha concluido, convirtiendo al film, como dice Tassone en 2002, en una obra “*que se anticipa a su tiempo*”⁶⁷². Dice hoy Costa-Gavras: “*Se trata del surgimiento del estado militarizado en que se va transformando poco a poco Israel. Al final, la evolución de ese problema no depende de los votantes, sean israelíes o palestinos. Depende de un proyecto militar. Al menos en esa época. Las cosas han cambiado mucho. El problema se ha convertido, como diría... en una filosofía o en una ideología política*”⁶⁷³.

Si Gavras y Solinas parecen poner sutilmente el foco de la denuncia sobre la actitud de Israel (sin obviar, como decíamos, los matices y la responsabilidad paralela de la contraparte), es también porque la actitud de este país en lo relativo a su reacción contra Palestina resulta incongruente con sus instituciones democráticas. A fin de cuentas, no nos hallamos en un terreno nuevo para el director, si tenemos en cuenta que la mayor parte de sus denuncias cinematográficas no inciden primordialmente en la crítica sencilla al mal transparente, aunque lo reflejen y lo condenen (el fascismo de los regímenes totalitarios, el terrorismo, la violencia explícita), sino en los subterfugios institucionales presuntamente democráticos o neutrales que los amparan: la responsabilidad norteamericana en las dictaduras latinoamericanas, el germen fascista en la sociedad democrática griega, el papel del Vaticano y la responsabilidad francesa durante el nazismo, etc.

No es extraño en este sentido que Gavras rechace en *Hanna K.* una equidistancia calculada y políticamente correcta en lo evidente, para poner el dedo en la llaga sobre la contradicción que se produce en el seno de Israel entre su carácter indiscutiblemente democrático, y sus abusos contra el pueblo palestino a partir del aparato del estado. En su discurso, Costa-Gavras parece plantear una idea expresada más tarde por su amigo y otrora co-guionista Jorge Semprún⁶⁷⁴ con respecto al papel que debe jugar esta parte: “*Sobre los intelectuales y políticos de Israel, ciudadanos de Israel, pueblo en armas de Israel, recae una responsabilidad específica. Sin duda mayor que la incumbe a los demás grupos y pueblos de la región. Y recae en vosotros por vuestra tradición, por la altura de vuestros ideales, por la razón democrática y utópica que os ha devuelto vuestro patrimonio y abierto vuestro porvenir. Los ciudadanos de Israel no han*

⁶⁷² Aldo Tassone en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 37.

⁶⁷³ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁶⁷⁴ Después de *La confesión*, Gavras y Semprún preparaban un proyecto sobre este tema, basándose en la novela *Oh, Jerusalén*, de Dominique Lapierre y Larry Collins, y producido por Claude Berri, en 1972. COSTA-GAVRAS, Z (*o la anatomía de un asesinato político*), Aymá, Barcelona, 1974, p. 199.

*sobrevivido a tanta guerra de exterminio para atrincherarse en su razón de ser, para permanecer inmóviles en ella. Han sobrevivido para inventar una solución a lo que parece no tenerla”*⁶⁷⁵.

La convergencia del discurso fílmico de Costa-Gavras y de la reflexión literaria de Jorge Semprún cierra específicamente la diferencia de pareceres que alejó a estos dos amigos y cineastas en el momento del estreno del film. *“Le mostré la película a Jorge [Semprún], como hacía siempre, y tuvimos una discusión a continuación. Probablemente no estábamos de acuerdo sobre todo. Lo que fue bastante emocionante de Jorge, es que unos años más tarde, cuando salió el DVD, me dijo: ‘Necesito que me des el DVD porque quiero volver a ver la película’. Volvió a ver la película y me dijo: ‘La película ha cambiado con el tiempo y ha mejorado mucho’. Es todo lo que me dijo”*⁶⁷⁶.

⁶⁷⁵ SEMPRÚN, J. (2006), *op. cit.*, 190.

⁶⁷⁶ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

M.G. PRODUCTIONS - CLAUDE L. FILMS A.2.2 présente

FANNY ARDANT

JOHNNY HALLYDAY

GUY MARCHAND



DE CONSEIL FAMILLE

FILM DE COSTA-GAVRAS

LAURENT ROMOR - RÉMI MARTIN - JULIETTE RENNES - CAROLINE POCHON - ANN-GISEL GLASS - FABRICE LUCHINI

D'après le roman "Conseil de famille" de FRANCIS RYCK (L'ÉCRIVEUR ALPHONSE)

Scénario COSTA-GAVRAS - Musique originale de GEORGES DELERUE - Producteur MICHELE RAY

Photo ROBERT ALAZRANI - Directeur ÉRIC LAFONT - Montage MARIE-LOUISE DUBOIS - Son JEAN-PAUL MULLER

Une production M.G. PRODUCTIONS - CLAUDE L. FILMS A.2.2



10. LA PAUSA FAMILIAR

Consejo de familia (Conseil de famille, 1986)

Después de dos años sin rodar, Costa-Gavras volvió a aparcarse sus inquietudes políticas para filmar esta obra menor, *Consejo de familia (Conseil de famille, 1986)*, que él mismo consideró en su día un “*divertimento*”⁶⁷⁷. El director, que escribió el guión en solitario, plantea una comedia agri dulce en torno a una familia de ladrones, basándose en el libro *Le conseil de famille* (1983) del escritor francés de novela negra Francis Ryck (pseudónimo de Yves Delville). El cineasta, después de sus periplos por el Chile de Pinochet, filmado en México, y por Oriente próximo, ambienta su película en París, y vuelve a rodar en francés, contando con dos estrellas autóctonas en su apogeo: el cantante Johnny Hallyday⁶⁷⁸, y la actriz Fanny Ardant, que venía de trabajar con el malogrado Truffaut, al igual que el compositor Georges Delerue, en su única colaboración con Gavras. De hecho, toda la primera parte contiene un espíritu bastante *truffautiano*. Dice a este respecto Gavras: “*Es verdad que él hizo muchos, muchos films con niños. [Se ríe]. Sobre todo, a partir del niño que crece, que se convierte en un joven. Si, puede ser. Las influencias... yo no niego ninguna ni acepto ninguna. No acepto ninguna porque no digo: ‘Ah, sí, Truffaut ha hecho esto. Voy a hacer como él’. Nunca. Pero es posible, sí, que algunas cosas me hayan influido a partir de las películas que visto desde hace ahora cincuenta años.*”⁶⁷⁹.

⁶⁷⁷ Costa-Gavras citado en JARQUE, F. (1986), *op. cit.*

⁶⁷⁸ Que acaba de dar un giro a su carrera como actor, en *Détective* (1986), de Jean-Luc Godard.

⁶⁷⁹ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

La película mantiene dos partes muy diferenciadas, incluso en sus tonos, cuya diversidad plantea al conjunto una cierta irregularidad, partiendo de que la primera alcanza un nivel brillante, en su vertiente de comedia costumbrista enfocada melancólicamente desde la visión del niño que adora a su padre (Johnny Hallyday), ladrón de profesión y ex-presidiario; frente al tono entre paródico y finalmente melodramático, en que ese niño –ya convertido en un joven (con un cambio de intérprete desafortunado)–, se opone a la voluntad de la familia, fundamentalmente de su padre, que pretende que continúe con la tradición “profesional”, y termina traicionándole. “Consejo de familia *aparece, pues, como un difícil ejercicio de estilo, una arriesgada mezcla de registros genéricos en torno a un entramado narrativo que se sustenta sobre el contraste entre la ética profesional de los protagonistas y la lógica del mundo exterior*”⁶⁸⁰. La película está narrada en *flashback* desde la focalización del joven François (Rémi Martin) que a partir de las fotografías familiares –como en *Hanna K.* o en *La caja de música*–, desgrana su historia, lo que justifica la inclusión de una voz en *off* literaria. Esta se combina con las imágenes del François niño (Laurent Romor), creando un equilibrio perfecto entre el tono de comedia sarcástica y la emotiva nostalgia generada a partir de la conciencia de que ese tiempo ya ha pasado, todo ello punteado por la bella música de Delerue, a veces juguetona, y otras envolvente y melancólica.

El pequeño François se entera por sus compañeros de colegio de que su padre (Johnny Hallyday) no está en un hospital como le ha contado su madre (una excelente Fanny Ardant, a caballo entre la frialdad irónica y la calidez maternal), sino en prisión. Al principio, la condición de presidiario del padre de François es un problema para su integración con los niños, pero pronto se convierte en un elemento positivo que le da un estatus superior. Los otros niños incluso le piden autógrafos de su padre, o le aceptan encantados en sus pandillas. La focalización se plantea siempre a partir de la mirada infantil, viva y pícara, de François, o puntualmente de su hermana pequeña –que se queda mirando las rodillas de su padre porque se comenta figuradamente que no “*ha doblado las rodillas*” durante toda su estancia en prisión–. Este uso del punto de vista –otro marca del cine del autor– destaca en este film (en su primera parte) por su logrado espíritu poético, como puede verse en la lograda secuencia del regreso a casa del padre, filmada desde el balcón, y en donde solo vemos a Johnny Hallyday de lejos, como le

⁶⁸⁰ HEREDERO, C.F., “La familia que roba unida... *Consejo de familia*”, *Dirigido por*, diciembre 1986, nº 142, p. 19.

vería el personaje del niño, hasta que hace su aparición –casi con aureola– en medio de la escalera de la casa; el *travelling* por el que la cámara “se marcha” de la habitación al mismo tiempo que el niño, dejando atrás a sus padres abrazados; o en las escenas “mudas” en que la mirada del pequeño se cruza con la de una niña rubia sentada en una mesa contigua a la de su familia. [Ver **Figura 1**].

FIGURA 1:



Después, la familia ya reunida, compuesta por los padres, los dos hijos y Max Faucon (Guy Debord), socio del padre en su negocio de robo de cajas fuertes, se dedica a preparar el siguiente golpe, integrando al niño al secreto profesional, porque ya es suficientemente mayor. No obstante, cuando este roba una motocicleta del club de tenis por celos, su padre le pega y le castiga, mientras desarrolla un paradójico sermón –“*En cuanto te damos la espalda haces una trastada. Cuando pienso en el dinero que me cuesta el club. Esta es la educación que le has dado a tu hijo, Marianne (...)*”⁶⁸¹–, Un sermón típico de cualquier padre, menos del que tiene el robo por profesión; aunque la reacción está justificada, como el propio padre explica, no por el robo en sí, sino porque corre el riesgo de atraer a la policía. François comprende el disgusto de su padre y reproduce su argumentación, cuando su hermana pequeña, Martine (Juliette Rennes), le confiesa que también roba y que está al tanto del secreto familiar porque escucha detrás de las puertas. “*No quedará nadie para llevar los paquetes a la cárcel. (...). No debemos apartarnos del buen camino*”⁶⁸², le explica. Los padres hacen jurar solemnemente a Martin que no revelará en qué consiste el negocio familiar. “*Es evidente que esta escena tiene una intención burlesca. Es casi una parodia de una*

⁶⁸¹ COSTA-GAVRAS, *Conseil de famille*, France, K.G. Productions-Gaumont-Films A2, 1986.

⁶⁸² COSTA-GAVRAS (1986), *op. cit.*

primera comunión. O del militar que jura defender la patria (...). Por eso nuestra familia es un microcosmos de nuestra ciudad, y quizá de nuestro país”⁶⁸³.

Por su parte, François chantajea a su padre con traicionarle si no le lleva con él a uno de los atracos. Un planteamiento que anticipa la traición final, pero con un objetivo absolutamente opuesto, ya que el niño lo que ansía, y lo que consigue, es entrar a formar parte del gremio familiar, al igual que, más adelante, cuando ya haya crecido, querrá salir de él. François acompaña a su padre y a su tío en el robo a una mansión, plasmado precisamente, a partir de los terrores iniciáticos del pequeño, con profusión de imágenes expresionistas que llaman su atención o que lo asustan (un espejo que deforma su propia imagen, estatuas de antepasados, la vieja criada dormida y roncando, cuadros, etc.).

La profesionalidad de los dos socios como desvalijadores de cajas fuertes, emparenta sus golpes con las obras de artesanía que constituían las fugas o los atracos de diversos hitos del cine francés⁶⁸⁴. Cuando François coge un espejo de mano del tocador de la dueña de la casa, su padre le frena. “*Somos profesionales. No somos rateros*”⁶⁸⁵, le explica. Con el botín de ese golpe exitoso, la familia quiere comprar un local en el centro de París para poner una tienda, pero necesita un avalista. Marianne (Fanny Ardant) recurre a su petulante hermano (Patrick Bauchau), para lo que todos realizan un viaje al campo, en donde se encuentra la gran mansión de su familia a la que abandonó hace años; un viaje a la memoria que anticipa el trayecto final de Jessica Lange en *La caja de música*, aunque en este punto bascule hacia lo grotesco, al mostrar en una imagen de raigambre *buñueliana* –vista desde el enfoque de los niños– al centenario abuelo de esa familia francesa mamando de uno de los pechos de la criada.

El hermano se niega a conceder el aval ficticio que la familia necesita, lo que implica recurrir a un abogado (Fabrice Luchini), “el abogado podrido”, según denominación de la familia, para que “legalice” la transacción. Los golpes se siguen sucediendo, con diversos éxitos o inconvenientes (la rotura de una cañería que inunda el piso, o un ataque surrealista de todos los vecinos aristócratas con armas de fuego e incluso flechas). La voluntad del autor es precisamente la exageración sobre la verosimilitud de los atracos para potenciar la sensación de fantasía, ya que los asaltos están narrándose a partir de los recuerdos del protagonista: “*Cuando una historia se*

⁶⁸³ Costa-Gavras a Antonio Castro, en CASTRO, A., “Consejo de familia. Entrevista con Costa-Gavras”, *Dirigido por*, febrero 1987, nº 144, p. 48.

⁶⁸⁴ En concreto de *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné a mort s’est échappé ou le vent souffle où il veut*, 1956) y *Pickpocket* (*id.*, 1959), de Robert Bresson; y la segunda parte de *Rififi* (*Du rififi chez les hommes*, Jules Dassin, 1955) o *La evasión* (*Le trou*, Jacques Becker, 1960).

⁶⁸⁵ COSTA-GAVRAS (1986), *op. cit.*

cuenta o se recuerda, lo recordado no se corresponde con lo que en la realidad sucedió. En la película hay varios ejemplos de eso, como por ejemplo, cuando disparan contra ellos en uno de los robos. Es evidente que podía haber una o dos personas que disparasen, pero no todas las que salen en el film, aunque dada la política de seguridad y la obsesión de seguridad que hay en algunos países, incluido Francia, puede ser relativamente creíble esa auténtica estampida de disparos”⁶⁸⁶.

La insistencia en experimentar y reforzar el punto de vista del narrador, renovando para el espectador la conciencia del *flashback*, justifica el empleo del mismo efecto narrativo que en *La confesión* o *Desaparecido*, al repetir la misma secuencia para cambiar un detalle. En aquella era el modelo del automóvil, en esta es la transición de la infancia a la juventud para el personaje. [Ver **Figura 2**].

FIGURA 2:



Este recurso sirve justo para crear la elipsis del paso del tiempo, que tiene como consecuencia la sustitución del actor que encarna a François, (que pasa a ser el joven Rémi Martin), y la apertura de la segunda parte del film: la familia ha progresado gracias al buen rumbo de los negocios, y los dos hijos ya son adultos. Martine (Caroline Pochon), plantea ahora más abiertamente su atracción incestuosa por su hermano, y este se ha convertido en un experto en electrónica, que aplica sus conocimientos a los robos de la familia. El drama va haciéndose notar a partir de diversos detalles, como el alcoholismo incipiente de la madre (Fanny Ardant), o la amargura progresiva del hijo (Rémi Martin). La familia se ha mudado a una casa de veraneo con piscina en el sur de

⁶⁸⁶ Costa-Gavras a Antonio Castro, en CASTRO, A. (1987), *op. cit.*, pp. 46-47.

Francia, y la sociedad de ladrones cada vez más sofisticada, tanteada por un grupo delictivo americano, planea internacionalizarse.

Mientras tanto, François atraído por una joven –que parece ser la misma niña que le gustaba de pequeño– entra en una ebanistería y se interesa por el trabajo de carpintero. Cuando el padre y el tío Max regresan de América, aparecen vestidos como un par de gangsters, influidos por el imaginario americano de la mafia. François busca la manera de decirle a su padre que ya no quiere continuar. En este punto el *flashback* termina y la narración en pasado alcanza a la narración en presente. François se encuentra encerrado en su habitación –que durante algunas escenas se ha podido confundir con una celda, por las rejas de las ventanas–, después de haber planteado que ya no quiere seguir en el “negocio”. Se celebra un “consejo de familia” en el que el padre presiona a François, incluso amenazándole con la fuerza, para que vaya a Nueva York en donde la “organización”, el sindicato del crimen al que pertenecen ahora, reclama las habilidades de François con la electrónica. La discusión y las consecuencias de la misma mantienen un tono que intenta equilibrar (sin lograrlo) la ironía grotesca –a partir del paralelismo entre la mafia y cualquier gran empresa–, y el drama íntimo que vive el personaje del chico. Como explica Carlos F. Heredero, el relato “*juega varias bazas simultáneas. La primera de todas, esa corriente de simpatía que se establece entre el director y sus personajes y que (...) se contagia a los espectadores. La segunda, el tono y la modulación de las diferentes situaciones, en un arco amplio que va desde la tensión dramática hasta el esperpento alocado*”⁶⁸⁷. Finalmente, François telefonea a la policía para denunciar a su padre. La policía rodea la casa y le arresta junto a su socio.

El estilo de Gavras y el rastro de lo político

La película plantea dos temas, desde una perspectiva ciertamente ligera, que se inscriben en la tradición de toda la obra de Gavras: el de las relaciones familiares, y el de la traición como vía para la coherencia moral –el chico al final dice en *off* que lo ha intentado todo antes de la delación, y que su padre también le enseñó a no flaquear–. Explica Costa-Gavras a este respecto: “*Uno de los axiomas más aceptados y menos*

⁶⁸⁷ HEREDERO, C.F. (1986), *op. cit.*, p. 19.

*discutidos es que no hay que denunciar en ningún caso. Y planteadas así las cosas a mi me parece una aberración. Es mucho más importante liberarse que denunciar, y si para liberarse hay que denunciar, pues hay que denunciar, y denunciar será lo bueno y lo justo. (...). Pero que conste que no se puede entender que mi película sea una película a favor de la delación. No, porque antes de eso, el hijo había intentado por todos los medios convencer a su padre de lo que quería hacer. Es una película contra el tabú de la delación, contra ese tipo de verdades absolutas que no se pueden discutir, y que en realidad se deben y pueden discutir, y hay que analizar caso por caso*⁶⁸⁸.

El director se centra en ese relato familiar y cercano –de implicaciones sutilmente autobiográficas, en cuanto a la propia experiencia del director como marido y padre de tres hijos– y deja al margen cualquier implicación política directa, pese a la consideración opuesta de Esteve Riambau, que mantiene que aunque “*prescinde explícitamente del recurso a la Historia*” no deja “*de ser un film tan indiscutiblemente político como cualquier otro de los realizados por Costa-Gavras*”⁶⁸⁹. La posibilidad de que la obra se plantee como una metáfora de esos procesos políticos –reflejados tragicómicamente en las tensiones en el seno de la familia de ladrones–, aunque posible, resulta un tanto forzada, y parece responder más bien al hecho de que sea Costa-Gavras el director, que a la verdadera naturaleza del film, aunque pueda hallarse una cierta voluntad de “*desmitificar el género de gánsters situándolo dentro de la sociedad, y no como se nos tiene habituados a verlos*”⁶⁹⁰. En este sentido, el propio director confiesa su voluntad de apartarse de sus temas habituales: “*Precisamente, yo quise hacerla para demostrar que no me siento, y que no soy un director encasillable*”⁶⁹¹. “*Me gustaba la idea de un film un poco diferente, no sé si ha quedado como deseaba al principio, pero es un film que me suscita mucha ternura*”⁶⁹².

La cuestión más relevante para nuestro análisis no reside tanto en la búsqueda de los elementos políticos ocultos en *Consejo de familia*, sino en la razón que conduce a Gavras a apartarse de nuevo, justo en la mitad de la década de los ochenta, de su cine político más reconocible, lo que no deja de ser un síntoma llamativo del contexto social, político y cinematográfico, y en particular, de la evolución del estado de la cuestión para

⁶⁸⁸ Costa-Gavras a Antonio Castro, en CASTRO, A. (1987), *op. cit.*, pp. 49-50.

⁶⁸⁹ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 135.

⁶⁹⁰ VELASCO, J.R., “*Consejo de familia*”, en PÉREZ GÓMEZ, A.A. (Ed.), *Cine para Leer 1987*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1988, pp. 137-138.

⁶⁹¹ Costa-Gavras a Antonio Castro, en CASTRO, A. (1987), *op. cit.*, p. 46.

⁶⁹² Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G. M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, pp. 38-39.

el cine político europeo. En el sentido apuntado por Riambau, la obra sí que contiene el germen de la evolución del cine del autor hacia planteamientos de comedia, e incluso utilizando la sátira como metáfora social –*La petite apocalypse*, *Mad City*, y su trilogía final–. De este modo, Gavras no evita completar su tragicomedia íntima con apuntes burlescos que denuncian irónicamente la intolerancia o las contradicciones de la sociedad francesa: el racismo de los transeúntes del metro que manifiestan que los músicos africanos “*deberían estar en los árboles*”; los compañeros de François que reproducen en sus juegos ese patrón cuando excluyen del bando de los “policías” al mismo François porque su padre está preso y a otro niño de piel morena “*porque su padre no es francés*”; o las raíces de Marianne (Fanny Ardant), de una familia de provincias de mucho nivel social, y cuyo padre fue militar en la guerra de Argelia. La comida familiar de esa secuencia se convierte en una divertida metáfora de las divisiones sociales en Francia, confrontando la anormalidad de la rica familia honesta, la del hermano pomposo, beato e hipócrita con casi una decena de hijos, con la naturalidad de la familia de ladrones: “*Dios conoce mis necesidades. No hace falta que se las recuerde a todas horas*”⁶⁹³, le contesta la pequeña Martine (Juliette Rennes), de unos seis años, a su tío cuando este le pregunta si no sabe rezar, porque no ha bendecido la mesa como los demás. “*La hipocresía reina en un mundo dónde la coherencia de los protagonistas contrasta con situaciones surreales*”⁶⁹⁴. Por otro lado, también se halla en uno de los detalles surrealistas que acontece durante los robos –y que recoge la brecha abierta por *Una mujer singular*–, una referencia a los evadidos del telón de acero, a través de la historia episódica de dos estrambóticos gemelos búlgaros, hijos de un campeón de ajedrez, que solo hablan latín.

No obstante, el aspecto más llamativo del subtexto social del film, reconocido por el propio autor, es la asunción del robo como un negocio legítimo más de la sociedad capitalista de los ochenta –marcada por el apogeo del neoliberalismo de Thatcher y Reagan–. La familia de ladrones es asimilable a cualquier otra familia burguesa de clase media. Viven en un buen apartamento en París, veranean en Bretaña, practican el tenis y la vela, y llevan a sus hijos a internados religiosos. Su “profesión”, también asimilable a un arte según los personajes, es intercambiable con cualquier otra, dado que ya no existen reglas en ese mercado. “*Todos somos ladrones, (...), si nosotros disfrutamos de una vida muy confortable, es porque se la hemos robado a otros que no*

⁶⁹³ COSTA-GAVRAS (1986), *op. cit.*

⁶⁹⁴ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 138.

disponen de nuestro confort. Por eso creo poder decir que en el fondo no se trata de una familia demasiado excepcional”⁶⁹⁵. En ese contexto, la profesión de ladrón no es legal, pero es igualmente válida moralmente, incluso más que algunas actividades consideradas correctas, y desde luego, más lucrativa que dedicarse a la venta ambulante, como explica en un momento dado el personaje encarnado por Guy Debord.

En este sentido –planteando el tema desde este enfoque–, *Consejo de familia* es un antecedente de *El capital* (2012), con la que comparte la escena de la comida familiar casi mimética, al plantar desde una perspectiva ligera, como metáfora de su época, el debate sobre la legitimidad o legalidad del robo; o de *Arcadia* (2005), con la que comparte la paradoja entre la subversión del orden para plegarse a la ética capitalista hasta sus extremos, junto a su atmósfera negra de *polar moderno*, que retoma las raíces de la ópera prima del autor. Sobre esta relación opina el director: “*En Consejo de familia se trata más de la elección sobre la calidad de vida en relación a la cantidad de bienes. Al padre lo que le interesa es la cantidad de bienes, tener una vida lujosa, tener más dinero, mientras que a los hijos, que han obtenido esa cantidad de bienes de modo inconsciente, no es esa la calidad de vida que les interesa. (...) Hay forzosamente una relación, nunca lo había pensado, con Arcadia, pero Arcadia es... la lucha por la supervivencia*”⁶⁹⁶. Además, en relación con *El capital* (2012), el simbolismo cómico se amplía a los efectos de la mundialización sobre las pequeñas empresas familiares y locales. La internacionalización es más rentable, pero es menos artesanal y más alienante, y provoca finalmente la desintegración de la familia o de la sociedad. “*El sueño de muchas personas, y de muchas sociedades, es americanizarse lo más posible, ser comprados por los americanos, para poder tener más poder. Y así se une el intento de los americanos de exportar una cultura que no tiene nada que ver con la realidad de otros pueblos, con el absurdo de algunas personas que ven en ello no un desastre y una colonización, sino una posible salvación. Yo creo que esa es la razón fundamental por la que yo he hecho la película. Si no existiese ese tema es muy posible que la película no me hubiese interesado lo suficiente como para rodarla.*”⁶⁹⁷. Curiosamente, la propia deriva de Costa-Gavras le llevaría a Estados Unidos –como a los personajes de su film– para rodar sus dos siguientes títulos. Una obra de factura muy americana, pero con un contenido profundamente crítico con el sistema.

⁶⁹⁵ Costa-Gavras a Antonio Castro, en CASTRO, A. (1987), *op. cit.*, p. 49.

⁶⁹⁶ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁶⁹⁷ Costa-Gavras a Antonio Castro, en *Ibid.* p. 47.



11. DÍPTICO AMERICANO. EL FASCISMO EN CASA.

El sendero de la traición (Betrayed, 1988)

Tras dejar aparcados diversos proyectos franceses como un film escrito por Semprún en el que Yves Montand debía encarnarse a sí mismo, o la realización de una serie de televisión sobre la Revolución Francesa para conmemorar el bicentenario en 1989⁶⁹⁸, Costa-Gavras volvió a rodar en América dos películas, abriendo con ellas la posibilidad –tradicional de diversos autores europeos–, de establecerse definitivamente en los Estados Unidos. Frente al caso híbrido de *Desaparecido*, que se trata de un film americano, pero de espíritu atípicamente hollywoodiense en contexto y ambientación, las dos obras siguientes de Gavras, especialmente *El sendero de la traición (Betrayed, 1988)*, son films profundamente americanos en espíritu, que denuncian la sociedad estadounidense desde dentro.

Gavras pretendía realizar un film sobre la extrema derecha francesa⁶⁹⁹ –un poco en la línea de *Crónica de una violación (Dupont Lajoie, Yves Boisset, 1975)*, que en definitiva puede verse como antecedente temático de *El sendero de la traición* situado en Francia⁷⁰⁰–. Sin embargo, el productor Irwin Winkler, cineasta de compromiso liberal en el contexto *hollywoodiense*, productor entre otros muchísimos films de éxito

⁶⁹⁸ Proyectos citados en PRÉDAL, R. (1985), *op. cit.*, p. 6

⁶⁹⁹ Costa-Gavras a Esteve Rimbaut, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 141.

⁷⁰⁰ De hecho, Gavras expresa su preocupación sobre el aumento del movimiento de Le Pen en Francia, paralelo al de la extrema derecha norteamericana. Costa-Gavras a Claudia Dreifus, en DREIFUS, C., “Constantin Costa-Gavras: Politics at the Box Office”, *The Progressive*, septiembre 1988, nº 52, p. 24.

de *Danzad, danzad, malditos* (*They Shoot Horses, Don't They?* Sydney Pollack, 1968) o director de *Caza de brujas* (*Guilty by Suspicion*, 1991); y que acababa justo de producir el debut norteamericano de otro autor francés: *Alrededor de la medianoche* (*Round Midnight*, Bertrand Tavernier, 1986), le ofreció el proyecto de un film norteamericano sobre la extrema derecha rural. El guionista del film, Joe Eszterhas, de origen húngaro, escribió el libreto además de actuar como productor ejecutivo, después de haber firmado otras cintas de contenido sociopolítico, tratadas siempre desde una óptica espectacular y no exentas de efectismo: *FIST, símbolo de fuerza* (*FIST*, Norman Jewison, 1978), o *Al filo de la sospecha* (*Jagged Edge*, Richard Marquand, 1985). Eszterhas escribirá también el siguiente film de Gavras –*La caja de música* (*Music Box*, 1989), aunque su mayor éxito como guionista es sin duda *Instinto básico* (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992). Costa-Gavras explica el proceso: “[Eszterhas] es un buen escritor, un muy buen periodista que se hizo guionista y que tuvo un enorme éxito, convirtiéndose un poco en la estrella de los guionistas de Hollywood. En ese momento, el productor Winkler vino a verme a París y me dijo ‘Quiero hacer un film con usted’. Yo le dije que estaba buscando el tema para hacer una película sobre la extrema derecha francesa, pero que no había llegado a encontrar la forma para contarlo. Él me dijo. ‘Joe Eszterhas y yo estamos buscando lo mismo para hacer un título sobre la extrema derecha americana. ¿Por qué no vienes a Hollywood para discutirlo?’. Fui a Hollywood, pasé una semana discutiendo con Joe y me convenció. Después me dijo: ‘Bueno, si vamos a hacerlo, hagamos antes un tour para documentarnos’. Estuvimos en Nebraska, en Idaho, en Montana. Hice un tour por Estados Unidos, divirtiéndome al mismo tiempo. Pensaba, ‘Bueno, si este guión no se hace, por lo menos estoy viajando por América a cuenta de los americanos’. Fue muy interesante [Se ríe]. Finalmente, la historia salió poco a poco, y Joe escribió un primer borrador”⁷⁰¹.

Sobre el film:

El sendero de la traición es el resultado de una evolución lógica a tenor de la progresión que se va efectuando en la obra de Gavras. Si en *Desaparecido* y en *Hanna K.*, el director plantea por primera vez la fusión equilibrada del drama personal y el

⁷⁰¹ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

drama histórico, en *El sendero de la traición* –como luego en *La caja de música*–, el entramado sociopolítico que da sentido al relato, queda profundamente enclavado en una historia personal y familiar. Una circunstancia que puede explicarse en buena medida en base a la existencia de *Consejo de familia* (1986), film no político, que trata en definitiva como estas dos obras citadas, sobre la traición en el seno de la familia.

En *El sendero de la traición*, la trama narrativa funciona en tres niveles, de los que el que más se resiente acaba siendo precisamente el sociopolítico, que en el último tercio se convierte prácticamente en un *macguffin* algo intenso, que pierde profundidad en favor del drama romántico-erótico que se genera en torno a los protagonistas –la agente del FBI infiltrada (Debra Winger) y el granjero racista (Tom Berenger)–, y sobre todo de la intriga convencional de corte policiaco que se deriva de la acción.

Estructura, sinopsis y enfoque:

Gavras y su guionista Eszterhas, como ocurrirá también en *La caja de música*, trazan una estructura de tiralíneas que divide el relato en cinco partes, los tres actos tradicionales, a los que se suman un prólogo y un epílogo. En el prólogo, se relata el asesinato, a manos de un comando paramilitar en un garaje de Chicago, de un polémico locutor de radio judío al que hemos visto en acción durante la aparición de los títulos de crédito. Tras tirotearle salvajemente, los asesinos escriben con spray unas siglas sobre el cadáver: “ZOG”⁷⁰². Las denuncias de este personaje a través de las ondas –contra el antisemitismo, pero también contra muchas otras muestras de intolerancia social, sexual o religiosa–, plantean ya un catálogo de temas polémicos, con el que Gavras marca su enfoque ideológico de partida. Este abanico postmoderno de causas, defendidas con frivolidad, plantea un leve discurso sobre la mediatización del mensaje político y social, en la línea de la posterior *Mad City* (1997); incluso el paralelismo en el montaje entre el micrófono del locutor y las armas que preparan los agresores, tiene su continuidad en la escena del prólogo de este film mencionado, cuando la prensa se prepara para cubrir una noticia, y el espectador tiene por momentos la sensación de que el equipo de noticias va a atracar un banco.

⁷⁰² Lo que permite que la escritura en rojo de la “Z” sobre la carrocería del coche de la víctima [Ver Figura 1], remita inmediatamente al film más popular de Gavras, componiéndose así una especie de firma y de autorreferencia irónica.

FIGURA 1:



La otra división mostrada en este prólogo es la que confronta la sociedad americana urbanita –los rascacielos de Chicago que se suceden durante los créditos– con la América rural, de los campos de trigo y las llanuras, surcadas por carreteras rectilíneas [Ver **Figura 1**]. Gavras encadena ambos escenarios en la transición del prólogo al planteamiento, dejando que la sangre del cadáver del locutor se mezcle con la de los campos sembrados, por los que circula –en la línea del horizonte– una caravana de cosechadoras, a imagen y semejanza de las de carretas del lejano oeste.

Las dos Américas, opuestas pero complementarias al mismo tiempo, comparten una característica básica en su naturaleza, al menos desde la perspectiva del forastero: la propia mezcla –la combinación de lo viejo y lo nuevo– de la tradición y del progreso, cualidades filtradas por una cierta extravagancia –ya sea la de los bailes del granero, o la de la locura de la gran ciudad–, que resulta completamente ajena a la cultura europea, y que está edificada alternativamente sobre el equilibrio inestable entre el odio y la tolerancia, delimitados por la violencia. El propio Costa-Gavras lo expresa del siguiente modo: “*He querido tomar distancia del mito, mostrando las contradicciones de una mujer dividida entre dos civilizaciones y dos culturas, y traicionada por ambas*”⁷⁰³.

⁷⁰³ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 41.

El primer acto: La forastera y el granjero.

El primer acto presenta a la protagonista, Katie Phillips (Debra Winger), conduciendo una cosechadora y frenando justo a tiempo para no arrollar un bulto que parece un cadáver. Gary (Tom Berenger), un granjero de la zona, acude a ayudarla junto con su hijo pequeño. No se trata de un cadáver –como el que acabamos de ver en la escena previa–, sino de un espantapájaros. La sorpresa efectista –elemento habitual del repertorio de Eszterhas– sirve en cualquier caso para relacionar de algún modo el prólogo con el comienzo del primer acto; para sembrar la duda inicial sobre la intriga, a partir de la presencia latente de la muerte en los campos –en el sustrato norteamericano, en definitiva–, y para poner en relación a los dos protagonistas.

Aún no sabemos quién es Katie (Debra Winger), pero la acción –salvando el prólogo omnisciente–, se focaliza sobre ella. Gavras introduce un plano detalle de su mirada, atisbando la presencia de determinados hombres rudos, y también paletos, en un típico bar del medio oeste en el que suena música *country*, y en el que se produce su segundo encuentro con Gary (Berenger), con quién termina bailando, y cuya imagen: sombrero de *cowboy*, ademanes rudos pero torpes, acento tosco al presentarse –“*I’m Gary, Hi!*”⁷⁰⁴–, lo convierten en la efigie clásica del vaquero. [Ver **Figura 2**].

FIGURA 2:



La mirada inicial del personaje de Katie, extrañada ante el folclore local, rima absolutamente con la del propio director, como extranjero, y con la del público tentativo. Todos son forasteros del ambiente en que se va a desarrollar la película, y pese a determinadas trampas, propias del relato de intriga con tendencia al sensacionalismo, el punto de vista del personaje de Katie (Debra Winger) será el que se mantenga durante todo el film. En este sentido, Gavras vuelve a jugar la baza de la

⁷⁰⁴ COSTA-GAVRAS, *Betrayed*, USA, UA-Winkler Productions, CST Telecommunications, 1988.

perspectiva cultural ajena –como en *Desaparecido*–, que permite una mejor identificación del espectador con el personaje que le guiará por la historia.

La relación entre los dos protagonistas se va afianzando mientras aún no sabemos nada de la conexión entre el contexto y el drama íntimo. Gary (Berenger), viudo que vive con sus hijos y con su madre, introduce a Katie en su familia. La intriga parte en este primer tercio de la absoluta falta de información que sufre el público. Solo una alusión llamativa a la muerte del locutor de radio tiene lugar mientras Katie y Gary vuelven en coche del baile. Lo político surge puntualmente de las actitudes, paulatinamente más intensas, que la comunidad rural de Gary –vecinos y familia– va mostrando a la forastera. La madre, Gladys (la veterana actriz Betsy Blair en su último rol para el cine), es una ama de casa tradicional y machista –“*Este ya no es el país en que me crie. Hay porquería y basura por todas partes*”⁷⁰⁵, dice durante la cena familiar; los hijos pequeños, Rachel y sobre todo Joey, repiten las consignas conservadoras intolerantes y racistas que oyen a sus mayores; y en la iglesia, el reverendo del pueblo lanza unos sermones extremos.

FIGURA 3:



La integración del personaje de Katie en la familia es fulminante, y Gavras lo expresa mediante un plano en que ella queda en el centro de la puesta en escena, rodeada por el resto de los personajes. [Ver **Figura 3**]. La actitud extrema de todos los personajes resulta matizable en el caso de Gary (Berenger), que plantea una cierta distancia con la política tradicional, cuando observa unas imágenes de la campaña electoral en televisión, o que responde con un “amén” un tanto socarrón a las palabras radicales, casi graciosas por ridículas, del pastor durante el rito religioso. “Gary (...)”

⁷⁰⁵ COSTA-GAVRAS (1988), *op. cit.*

*dista mucho de ser un fascista monolítico: sus sentimientos hacia Katie son sinceros, sus difusas convicciones sociopolíticas expresan más su propia experiencia personal (la lucha en Vietnam, las dificultades de la comercialización agraria, el peso de la institución familiar) que el acatamiento de una doctrina ideológica*⁷⁰⁶.

El conflicto se atisba en las reacciones primarias de esos personajes, representantes de la América Profunda, pero el autor parece introducir su crítica –como luego hará en *Mad City*–, de un modo sarcástico, que rima con la propia naturaleza costumbrista *midwest* que se está filtrando en pantalla: la familia feliz fotografiándose con el feriante disfrazado del Tío Sam, los fuegos artificiales del 4 de julio, o el beso entre los protagonistas, que parece una postal idílica de la vida pura americana, con la que Gavras redondea irónicamente el primer acto. [Ver **Figura 3**].

La transición se produce precisamente cuando el primer signo de dolor aparece en ese horizonte familiar. La necesidad de matar a una yegua herida, con el consiguiente disgusto de los niños, muestra la sensibilidad del protagonista masculino –a través de la perspectiva de Katie (Debra Winger)–, que es incapaz de disparar personalmente al caballo. Ese enfoque narrativo peculiar se edifica precisamente a partir de la presencia de Katie en el coche bajo la lluvia y el cielo plomizo, que observa los hechos mientras se prepara para partir. ¿Cómo podrá más tarde convencerse de que Gary es un asesino racista cuando es tan tierno con su familia y con los animales de su granja?

FIGURA 4:



La visión casi *fordiana* de la familia en el porche, mientras el encuadre crea un marco sobre el perfil de Katie en el automóvil, introduce la ruptura sobre el falso

⁷⁰⁶ HEREDERO, C.F., “El sendero de la traición. Un viaje a la América profunda”, *Dirigido por*, enero 1989, n° 165, p. 68.

ambiente idílico –de tensión aplazada–, y genera una atmósfera progresivamente siniestra, que se abre con la aparición del ejecutor del caballo, al que el plástico brillante con que se protege de la lluvia, le da una apariencia fantasmagórica. [Ver **Figura 4**].

El segundo acto: el conocimiento de la verdad y del horror.

El segundo acto, parte de la revelación de la verdadera identidad de Katie (Debra Winger), que resulta ser Catherine Weaver, agente del FBI, investigando la muerte del locutor de radio, y la conexión de la extrema derecha con dicho crimen, bajo las órdenes de su ex-amante Michael (John Heard), director de la misión para el FBI.

El recurso sorpresivo de la ocultación de la identidad de la protagonista, desvelada cuando la acción lleva tiempo iniciada⁷⁰⁷, no invalida la focalización propia del forastero que mencionábamos. No obstante, sí que rompe, por primera vez en la obra de Gavras, cierta ética sobre la forma de procurar la información narrativa al espectador. Habitualmente, el autor greco-francés posa la intriga sobre elementos colaterales del sistema de poder sometido a su escrutinio, pero no sobre los datos básicos de la construcción dramática de los personajes. Con Joe Eszterhas firmando el libreto, Gavras plantea una pequeña trampa al espectador, al que le oculta esa información de partida. Durante el desarrollo, será el personaje de Gary el traicionado, mientras que en el desenlace, es Gary el que conoce ya la identidad de Katie, que sigue pensando que su condición de policía permanece ignorada. En definitiva, un juego de traiciones y trampas recíprocos entre personajes y espectador que justifica en buena medida el título del film.

El regreso de Katie a la granja para proseguir con su investigación, marca el inicio de este segundo bloque que compone el desarrollo. En esta parte, la intriga se irá construyendo a partir de la base de que la verdadera identidad de la protagonista no sea descubierta por la célula de extremistas. Por su parte, el drama emocional nace de las dudas del personaje de Katie / Cathy (Debra Winger) sobre la verdadera conducta del sospechoso Gary (Tom Berenger), y una vez confirmada su culpabilidad, por el hecho de que siga enamorada de él.

⁷⁰⁷ Nuevamente se sigue el patrón *hitchcockiano*. En este caso, como en *Con la muerte en los talones*, antes de comenzar el segundo acto, una escena introducida de forma un tanto anómala, revela la clave del *macguffin*, que George Kaplan no existe.

Katie al principio reniega de la idea de que Gary, por el que se siente atraída realmente, sea responsable de la muerte del locutor de radio, o de otros delitos. De hecho, cómo veíamos en la escena de la ejecución de la yegua que cerraba el primer acto, y cómo explica Riambau⁷⁰⁸, el personaje de Tom Berenger resulta más simpático para el espectador que el de John Heard –el jefe del FBI–, alterando el orden triangular de los personajes encarnados respectivamente por Claude Rains y Cary Grant en *Encadenados*, obra que comparte ese mismo triángulo entre el agente enamorado de la espía emparejada con el culpable para desenmascararle.

Gary (Tom Berenger), es un agradable padre de familia, guapo, duro, pero también tierno –una especie de versión ochentera de Gary Cooper, con el que comparte el nombre de pila–, al que difícilmente le son atribuibles las sombras de duda sobre la muerte violenta de su anterior mujer –atropellada–⁷⁰⁹ o su activismo terrorista contra el denominado ZOG; el acrónimo que aparecía en la pintada reivindicativa del prólogo, y que, cómo se descubrirá más adelante, son las siglas del “Gobierno de Ocupación Sionista”, definido por el protagonista como “*putos judíos que controlan nuestro país con sus policías negros*”⁷¹⁰, expresión que corola las paranoias de la extrema derecha norteamericana mostradas en la película.

Fiel a su estilo, el guionista Eszterhas introduce una serie de elementos eróticos, que se concretan en una escena de sexo –la primera en la obra de Gavras, descontando los tiernos encuentros íntimos de *Clair de femme*, o las ensoñaciones de Michel Piccoli en *Los raíles del crimen*–, que marca dos puntos de inflexión en la actitud de la protagonista respecto a Gary. La escena muestra la confianza de Katie / Kathy en el protagonista masculino pese a las sospechas, que quedan confirmadas en la escena siguiente. Posteriormente, una escena complementaria, en que Katie, en lencería, es insultada por Gary que la tacha de “*puta*”, romperá ese clima de confianza.

No obstante, al margen de la intimidad que se desarrolla entre los dos protagonistas, la identificación del personaje de Katie y del público se mantiene a partir de la incertidumbre como elemento en común entre los dos puntos de vista. El espectador duda sobre el verdadero sentido de los sentimientos de la protagonista: ¿Ama a Gary o no le ama?, porque el propio personaje duda sobre lo que siente, manteniéndose al mismo tiempo, atraída y repelida por él.

⁷⁰⁸ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 146.

⁷⁰⁹ Nueva alusión a Hitchcock: la de la mujer anterior y su trágico final ambiguo, y la nueva mujer ocupando su lugar de *Rebeca* (*Rebecca*, 1940).

⁷¹⁰ COSTA-GAVRAS (1988), *op. cit.*

La lógica dramática de esta relación resulta un tanto artificial en cualquier caso, dado que la personalidad criminal de Gary se ha revelado en toda su magnitud desde el primer momento, y la incertidumbre o la confianza ya no pueden ser una justificación para Katie. Como explica, Esteve Riambau, “*en términos realistas, la situación resulta dudosamente verosímil*”⁷¹¹. La intención de Gavras y Eszterhas –muy reconocible entre los intereses de este último–, es forzar la situación previsible del relato clásico, para que, efectivamente, la protagonista no se debata sentimentalmente en la incertidumbre, sino en la absoluta conciencia de que el hombre que la atrae es un monstruo.

En el tercer nivel de la acción, el del discurso político –aludidos ya el espacio dramático y el del suspense–, el enfoque del film se construye a partir de las diversas etapas de integración de Katie en el activismo de la familia y de la comunidad, por los que se va descubriendo no solo su ideología profundamente conservadora del entorno, sino también su activismo criminal: la cacería de un negro, la acampada “militar” de los extremistas, y la preparación de los atentados, tras atracar un banco.

La primera de estas secuencias parte de una construcción recurrente en Gavras, la del acto “político” criminal –ya sea perpetrado por estalinistas o por nazis, o como en este caso por paletos americanos fascistas–, planteado como un viaje metafórico al infierno, o al “final de la noche”, parafraseando el título de la famosa novela de Céline. [Ver **Figura 5**]. Los personajes atraviesan un puente por la noche, encuadrado de modo subjetivo por una cámara que se encuentra dentro del vehículo –como en la escena del prólogo–, mientras una música puntea el aspecto siniestro del desplazamiento. Toda la escena, en la que los cazadores ataviados con armas de asalto, persiguen a un negro al que previamente han liberado y provisto de una pistola con diez balas, adquiere rápidamente el halo de un film de terror. La ambientación cuasi expresionista culmina en el momento en que la batida termina y la víctima apresada y herida ha de ser rematada. La iniciación de Katie exige que ella cumpla con ese cometido, pero se niega e incluso llega a apuntar a uno de los cazadores para impedirlo.

La puesta en escena adquiere subjetivamente su punto de vista, equiparándolo a una pesadilla expresionista: los rostros de los otros cazadores y de la víctima mostrados en un diversos planos, compuestos de rápidas panorámicas nerviosas que rodean o se acercan a los personajes. El clímax queda roto por su grito de negación, cuando es otro

⁷¹¹ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 146.

de los presentes el que dispara para poner fin a la vida de la presa deshumanizada (como sus violentos perseguidores) cuando intenta huir.

FIGURA 5:



Gavras plasma con convicción y sin sutilezas el horror, mimetizando la idea del fascismo con la del primitivismo. La equiparación es tan extrema –en su planteamiento y en su desarrollo visual–, que el film pierde pie sobre el realismo crítico, para adentrarse en el terreno de la parábola cuasi fantástica; aunque además de su simbolismo, Costa-Gavras la defiende en base a precedentes reales: *“La película fue acogida de modo muy controvertido, más que Missing, porque golpea más a fondo y más duramente. Más al interior del sistema. Sobre todo porque aparece la caza ‘al negro’, un dato de facto en el que los americanos no querían creer, aunque existen decenas de ejemplos y testimonios. Una vez cogieron preso a un negro y fueron a colgarlo justo delante de la casa de su padre. Para mí la ‘caza al negro’ simboliza la esencia misma de los crímenes nazis que se consuman regularmente en este país”*⁷¹².

El paso siguiente de ese viaje al horror, se construye a partir de la radicalización de algunos elementos de la propia cultura americana. Katie acude en compañía de Gary

⁷¹² Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 41.

y de sus hijos a una excursión, que resulta ser un encuentro de miembros de la organización extremista. A fin de cuentas, el nuevo viaje de esta “familia feliz” americana por las carreteras interiores hasta llegar a un campamento institucionalizado, bien podría ser equiparado con el recorrido de la desahuciada familia Joad en *Las uvas de la ira* –bien sea la novela de Steinbeck o el film de Ford. De hecho la canción que suena cuando los personajes llegan al campamento es uno de esos himnos religiosos tan habituales en las obras de este director.

Del mismo modo que la vuelta de tuerca sobre el Ku Klux Klan, las cruces incendiadas –vistas en primer lugar en el reflejo de la ventanilla del coche de Katie, como fórmula de plantear en un mismo encuadre el horror y su focalización, una idea repetida en *Amén*–, y la persecución de los negros, remiten a las raíces históricas de la intolerancia estadounidense, filtradas por las experiencias –varias veces citadas en el film– de la guerra de Vietnam⁷¹³. [Ver **Figura 6**].

FIGURA 6:



Gavras plantea su recorrido por este campamento del terror en el que las cruces gamadas se confunden con las banderas norteamericanas, como una gira en torno a un paisaje grotesco, no muy diferente de las ferias agrícolas de pueblo, en el que se dan cabida los irracionales odios raciales de familias humildes, que buscan culpables a su miseria económica en los judíos banqueros –como prueba la historia que Shorty (John

⁷¹³ El personaje de Gary (Tom Berenger), no solo es ex-combatiente de esa guerra, sino que además en la elección del actor que lo encarna, pesa su reciente participación en un film americano, sobre el conflicto, que obtuvo un gran éxito, como *Platoon* (*id.*, Oliver Stone, 1986).

Mahoney), uno de los amigos de Gary, le cuenta a Katie–; la presencia de unos nazis completamente uniformados –rechazados por Gary–; de una escuela de “tiro al negro” para niños; de prácticas con armas de asalto y entrenamiento militar; o de la presencia de un candidato republicano proponiendo olvidar la Constitución para ceñirse a la Biblia. Esta suma de lo apacible (el fuego de campamento, las canciones, la amistad entre los asistentes) y lo terrible aporta a estas secuencias el aire de un film de terror irónicamente macabro, que en concreto retrotrae a los planteamientos de *Dos mil maníacos* (2000 *Maniacs*, Herschell Gordon Lewis, 1964), que también contenía en su trasfondo un discurso crítico contra la América profunda y tradicionalista del sur de los Estados Unidos⁷¹⁴. “Era importante aquí el hacer una descripción, una especie de galería, de este tipo de gente, de unos y otros. Es una especie de recorrido por la extrema derecha americana, que no es la misma en todos los sitios, pero que en el fondo, en el plano ideológico es igual, sea en Texas, en el norte, en Idaho, o en Montana. Siempre son un poco diferentes, pero comparten ciertos rasgos: racismo, algo de fascismo. Es por eso que el personaje protagonista cree en eso. Es una especie de “documental” de cómo es ese tipo de gente”, explica Costa-Gavras⁷¹⁵.

Tras llegar a la culminación que supone la secuencia desarrollada en esa especie de campamento de formación política para la extrema derecha, la acción política se desliga de la intriga y de la trama emocional. El film adquiere un sentido más convencional, atendiendo a los tópicos del *thriller* norteamericano de la época, marcada por el éxito de *Único testigo* (*Witness*, Peter Weir, 1985)⁷¹⁶, film con el que *El sendero de la traición* tiene múltiples puntos en común –la estructura del guión es muy parecida, en cuanto a la trama, los personajes y el escenario–, salvo precisamente el factor político.

En esta vuelta de tuerca sobre la actividad de la extrema derecha, Gary y su organización –descrita como una red con amplias conexiones en las altas esferas–, se preparan para asaltar un banco, con el objetivo de obtener dinero para financiar su actividad terrorista –pues se planean diversos atentados en Nueva York, Chicago y San Francisco, atacando a negros, jueces liberales y homosexuales–. La inclusión de esta

⁷¹⁴ En este film con componentes fantásticos, los habitantes de un pueblo americano –fervientes sudistas– celebraban una peculiar y macabra celebración, asesinando y torturando como venganza por la Guerra de Secesión, a los turistas que recalaban en su villa fantasma.

⁷¹⁵ Costa-Gavras al autor, en París, 29 de octubre de 2013.

⁷¹⁶ Esteve Rimbau y apunta la relación (RIAMBAU, E., 2007, *op. cit.*, p. 145). La historia de un policía (Harrison Ford) que oculta su identidad integrándose en una comunidad rural americana, los *amish*, que sigue unas normas religiosas ancestrales, para descubrir un crimen, al tiempo que se enamora de una madre viuda, miembro de la secta.

subtrama, cuyo somero planteamiento resulta tan extremo que induce casi a la parodia, desvincula a la película de cualquier verosimilitud que permita conectar con una denuncia seria de los síntomas de la intolerancia, y el relato se convierte en un juego de artificios entre los protagonistas. Esta deriva centrada en la acción pretende erigirse en la sátira social –no humorística pero si excéntrica y crítica, aunque presidida en última instancia por la tensión sostenida y por el aire siniestro del contexto– de determinados patrones legendarios del imaginario americano. La pareja de asaltantes y el resto de su equipo conforman una actualización del mito del oeste, llegando a revelar el mismo Gary que su abuelo robaba diligencias; mientras que su aseveración al entrar en el banco –“*We rob banks*”⁷¹⁷–, y su intento de integrar asociativamente en sus fechorías a su compañera sentimental, remite en primer lugar a los forajidos Bonnie y Clyde, y a la imagen cinematográfica de ellos forjada por Arthur Penn.

En el aspecto del suspense, el film va desarrollando una galería de situaciones eficaces por las que Katie está a punto de ser descubierta, que aportan determinados puntos álgidos al desarrollo motor del relato; probablemente el aspecto de esta última parte en que más cómodo se mueve el director: el robo de unas pruebas incriminatorias de un hueco en el suelo de la casa; el intento vano de avisar a sus superiores de que el atentado perpetrado será en Chicago y no en Denver, lo que da pie a una angustiosa escena en los lavabos de una gasolinera, etc. Nada tiene ya que ver el desarrollo de las acciones con el trasfondo –los peligros de la extrema derecha americana–, convertido en un sencillo *macguffin* intercambiable por cualquier otra justificación narrativa.

El tercer acto y el epílogo. Un final ambivalente.

En el tercer acto, después de que Gary (Berenger) descubra la verdadera identidad de Katie (Winger) a través de su contacto en el poder (el segundo hombre del candidato republicano), la intriga se da la vuelta. La clave del suspense ya no reside en el hecho de que el personaje de Katie no sea descubierto, sino en la angustia que genera el que ella no sepa que ha sido desenmascarada. Es decir, Katie está en peligro y no lo sabe.

⁷¹⁷ COSTA-GAVRAS (1988), *op. cit.*

No obstante, en su aspecto dramático, la evolución de Gary –notablemente encarnado por Tom Berenger–, responde a la lógica y mantiene una cierta ambigüedad pese a ser consciente de que ha sido traicionado. “*Te quiero*”, le dice a Katie / Cathy entre sollozos mientras está acostado a su lado, pese a saber que ella le ha traicionado. Una construcción mucho más rica que la del simple villano que pretende desembarazarse de la infiltrada, pese a que todas las sospechas sobre sus crímenes, incluyendo la responsabilidad en el asesinato de su primera mujer, sean confirmadas.

En el último viaje de la pareja hacia Chicago, Katie observa a través de la ventanilla del coche a una joven paseando por el campo un caballo negro, mientras unas leves notas de la banda sonora puntean las imágenes. El mensaje simbólico de Gavras se expresa a través del mismo animal que en *Desaparecido* –el caballo blanco perseguido por los militares que observaba Sissy Spacek–, pero con un sentido contrario. El cambio de color del caballo indica precisamente aquello que el film plasma de un modo expreso: la oscuridad de la sociedad americana escondida en su costumbrismo tradicional; una especie de huevo de la serpiente contemporáneo, que viene a rubricar “poéticamente” el discurso de la película. “*La antítesis simbólica del corcel blanco perseguido por los policías de Missing*”⁷¹⁸. Si en *Desaparecido*, el caballo blanco perseguido era el símbolo de la libertad atenazada por la dictadura –un fascismo explícito–, en *El sendero de la traición*, ese caballo es la metáfora de un fascismo implícito, oculto bajo la fachada de un sistema de libertades. El propio Gavras comenta a propósito de este detalle que “*se trata de una correspondencia voluntaria. (...) un juego, como un guiño al espectador; pero si este ha visto los dos films, es él quien debe establecer los paralelismos*”⁷¹⁹. [Ver **Figura 7**].

FIGURA 7:



En el desenlace, Katie termina disparando a Gary en lo alto de un edificio, desde el que este pretende asesinar al candidato republicano Jack Carpenter (David Clennon).

⁷¹⁸ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 149.

⁷¹⁹ Costa-Gavras a Esteve Riambau, en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 215.

El trauma del deber, unido a la traición final de Katie sobre el hombre al que ha amado –o al que ama–, plantea de nuevo el fantasma habitual de Gavras, el del héroe-traidor que debe sacrificarse en lo personal –oponiéndose a su entorno familiar, a su partido o a su sistema–, para hacer justicia.

Más allá de esta consideración, en el plano histórico-político, otro fantasma histórico, el de la muerte de Kennedy, reaparece en el asesinato del candidato, fulminado por otro francotirador al que nunca veremos. El discurso del golpismo indirecto, auspiciado por un terrorismo vago pero ideológico, y ejecutado a la manera del individualismo violento propio del *thriller*, saca a relucir el tema del magnicidio tan unido al autor de *Z*. A través de la muerte de este personaje episódico, el mal representado en uno de los líderes de la organización extremista se hará con el poder indirectamente. Pese a la apariencia de cierre feliz, con la muerte del personaje negativo –Gary–, el sistema sigue a merced del terror planteado y denunciado, como es habitual en el cine de Gavras. En definitiva, se trata de una reedición del esquema de *Z*, convenientemente contextualizada y “espectacularizada”, partiendo de una amalgama amplia de referentes históricos y culturales norteamericanos.

En esta ocasión, dadas las habituales reglas del cine de Hollywood, ese desenlace es menos inconveniente en apariencia, puesto que el FBI consigue detener al grupo extremista y frenar sus planes terroristas, mientras que Katie (Debra Winger) se salva, y el “malo”, Gary (Tom Berenger), muere. Dice Gavras al respecto: “*No se si hoy reharía el mismo final, en esa época me parecía el mejor, teniendo en cuenta la presión que habíamos tenido de parte de la producción que quería un happy end*”⁷²⁰.

No obstante, en una lectura menos primaria, el final propuesto, de una ambigüedad calculada, se ajusta al discurso de denuncia habitual del director. Los terroristas detenidos, como los agresores fascistas de *Z*, no son más que la punta más visible del iceberg; un grupo de fracasados, cuyos principios ideológicos son alimentados por su ignorancia y su resentimiento, mientras que el verdadero peligro del que alerta Gavras es el del sustrato social que alimenta esa ideología, y que se ampara en determinados círculos de poder. “*(...) antes de rodar El sendero de la traición recorrí la América profunda y entré en los bares para hablar con la gente. Allí descubrí el drama de algunos campesinos que habían perdido sus propiedades y se convirtieron en monstruos porque fueron impulsados a ello. Algunos se habían visto obligados a*

⁷²⁰ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 41.

*comprar máquinas agrícolas cada vez más grandes y sofisticadas, se arruinaron y el banco se las confiscó. Eso hizo que ellos identificaran esa situación personal con los judíos que dirigían el banco o con las Naciones Unidas, que habían potenciado determinadas políticas agrícolas, y lo mezclaron todo. Se trataba de pobres campesinos con un aire de western*⁷²¹.

Por su parte, en el plano dramático-emocional, los costes de hacer justicia para la protagonista (Debra Winger) suponen el hundimiento de su mundo personal. Katie se convierte en una anti-heroína típica del autor, como los personajes de *Hanna K.* o de *La caja de música*. El enfoque de género planteado por Costa-Gavras implica además la expresión de una hostilidad social hacia la mujer, presionada en un doble sentido, desde su propio ámbito profesional que la cuestiona –pensemos en Katie como agente federal, pero también en Hanna K. (Jill Clayburgh) o Ann Talbot (Jessica Lange) como abogadas–, y desde su entorno social o comunitario, que la repudia como traidora.

La amargura de Katie (Debra Winger) queda descrita en el film a partir de una sucesión de imágenes que apenas ocupan unos minutos, y que narran un viaje a través de América –por campos, campings de vagabundos, bares de carretera–, que se convierte en la metáfora de una transformación interior. “*Cuando ella se da cuenta de que todas sus relaciones implican una forma de explotación u otra, escoge abandonar ambos mundos*”⁷²². Este trayecto solo culmina al encontrarse con la familia de Gary, o para ser más exactos, con la hija pequeña de este, Rachel.

Frente al rechazo con que la reciben los feligreses que salen de la iglesia, y que la tachan de Jezabel, la pequeña hija de Gary la defiende y se despide cariñosamente de ella. Al mismo tiempo evita darle la mano a su abuela (Betsy Blair), mientras en la banda sonora –por si no era suficientemente transparente–, suena la canción “The Devil’s Right Hand” [La mano derecha del diablo], interpretada por Johnny Cash⁷²³. [Ver **Figura 8**].

Esa niña en la que Katie había depositado de modo exclusivo su sinceridad y su discurso de tolerancia, símbolo evidente del futuro, es el único elemento de esperanza que Gavras acepta –“*Esto es América, reverendo. Ella puede hacer lo que quiera*”⁷²⁴, le dice la niña al pastor cuando este se enfrenta a Katie–, frente a la sociedad que sigue enraizada en el odio o en sus intereses implacables, ya sea la comunidad rural del film, o

⁷²¹ Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 217.

⁷²² HESS, E., “Crimes of the Heartland”, *MS*, septiembre 1988, nº 17, p. 35.

⁷²³ De hecho, el título del film en Francia fue precisamente *La main droite du diable*.

⁷²⁴ COSTA-GAVRAS (1988), *op. cit.*

el gran engranaje político, incluyendo al propio FBI. Sobre esta sentencia final, comenta Carlos F. Heredero; “*Por imposiciones ideológicas de la producción o por ingenuo idealismo de Costa-Gavras, tal incrustación se desvela como un molesto pegote añadido en abierta contradicción con todo lo anterior*”⁷²⁵. No obstante, la frase guarda un doble sentido mucho más amplio, ambivalentemente esperanzador o escalofriante, según se mire. La prueba de que en esa América todo el mundo puede hacer lo que quiera –medios económicos aparte–, es la propia circunstancia de que Gavras haya podido rodar allí este film, como filmó en su día *Desaparecido*. Pero también, –*in the other hand, the right*–, la puerta abierta a que dentro de ese marco de libertades se desarrolló la amenaza sobre la que alerta la película.

FIGURA 8:



El alcance de lo político en *El sendero de la traición*:

En *El sendero de la traición*, Costa-Gavras abraza completamente los planteamientos del *thriller* convencional –notablemente influido por el cine de Hitchcock⁷²⁶–. El contexto de denuncia queda diluido por el interés de la trama

⁷²⁵ HEREDERO, C.F. (1989), *op. cit.*, p. 69.

⁷²⁶ La sombra de Alfred Hitchcock resulta notable si se piensa en *Encadenados* (*Notorious*, 1946), *La sombra de una duda* (*The Shadow of a Doubt*, 1942), o incluso *Sospecha* (*Suspicion*, 1941), pero también en las escenas del prólogo, el *voyeurismo* que efectúa la cámara sobre los rascacielos recuerda a *La*

dramática, y por la inverosimilitud del planteamiento político sobre el fascismo oculto americano, que podría describirse según el crítico Dean Peerman como “*estrecho en plausibilidad y largo en paranoia (...). No se trata de decir que ‘esto no puede pasar aquí’ solo que no está planteado de modo muy convincente en este film*”⁷²⁷. Una característica cinematográfica de la narración que se encuentra al margen de la base más o menos verídica de los hechos que Costa-Gavras plantea.

Esto supone la introducción de una carga de ficción más intensa en los relatos, que acaba restando carácter político al conjunto, como apunta expresamente Ranieri Polesi⁷²⁸. Si bien en el desarrollo inicial del film, lo político adquiere, aunque en un tono exacerbado y metafórico –hiperbólico, podríamos decir–, un protagonismo relevante; en el último tercio, el trasfondo de la intriga –la relación entre los grupos de extrema derecha con el poder político, y su deriva como terroristas y atracadores bancos–, pierde ese enfoque, para ceñirse a los mecanismos del suspense. El contexto de la extrema derecha podría ser sustituido perfectamente por cualquier otra excusa “criminal”, que permitiese generar el conflicto dramático entre los personajes de Debra Winger y Tom Berenger.

Por primera vez Gavras “incumple” una regla de su propio *sistema* de cine político. La trama política de *El sendero de la traición* no se basa en un hecho real sino que es una invención genérica con algunos puntos de anclaje con la historia, como el asesinato a manos de un grupo extremista de Alan Berg, un extravagante y progresista locutor de radio de Denver en 1984⁷²⁹. No obstante, el caso de Berg solo es la espoleta narrativa y apenas vuelve a referirse en el desarrollo, más que como “*pretexto dramático (...) el primer aviso extraído de la realidad para introducir una trama ficticia*”⁷³⁰.

Nada hay que objetar al uso de la ficción con respecto a la precisión histórica de los films previos del director, que siempre se centran en un caso concreto –el de

ventana indiscreta (*Rear Window*, 1954) o el desenlace en lo alto de una torre puede recordar más lejanamente a *Vértigo* (*Vertigo*, 1958).

⁷²⁷ PEERMAN, D., “Betrayed”, *The Christian Century*, 14-21 septiembre 1988, p. 813.

⁷²⁸ “(...) en ambos films [*El sendero de la traición* y *La caja de música*] la parte que toca a la ficción es mucho más fuerte. No existe ningún verdadero Mr. Simmons (el granjero racista de *Betrayed*), ni ningún verdadero Mr. Laszlo (el inmigrante húngaro de *Music Box*). Pero, ¿cuántos americanos pueden ser como ellos, incluso ser iguales a ellos?”. POLESE, R., “L’amico americano”, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, pp. 74-75.

⁷²⁹ Alan Berg, abogado liberal y presentador de un programa de debates en radio, fue asesinado el 18 de junio de 1984 en su garaje por un grupo terrorista llamado The Order, que propugnaba la supremacía blanca. La historia no solo inspiró el prólogo del film de Costa-Gavras, sino también la cinta de Oliver Stone *Hablando con la muerte* (*Talk Radio*, 1988).

⁷³⁰ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p.145.

Lambrakis, London, Mitrione, la sección especial o el de Charles Horman—, para denunciar una situación de injusticia general. La película que nos ocupa parte de hecho, y como explica Riambau, de una investigación previa rigurosa⁷³¹, como es habitual en la preproducción de los films de Gavras, pero la plasmación del caso, resulta cinematográficamente excesiva, para desarrollar a partir de ella una denuncia realista. Tanto Polese como Riambau, o el mismo Costa-Gavras, insisten en subrayar el carácter premonitorio del argumento con respecto a un atentado en Oklahoma en 1995, que causó 168 muertos, perpetrado por un veterano de guerra racista, que se vengaba de la ruina hipotecaria que había sufrido su granja⁷³². Un hecho que ciertamente remite al *a priori* impensable desarrollo argumental tratado por el film, y que en el momento de su estreno le originó una fuerte oposición por parte de algunos sectores americanos, dónde se generó una viva polémica, y no siempre en un único sentido, puesto que el film también daba visibilidad a unos grupos extremistas minoritarios⁷³³.

El efectismo en la puesta en imágenes de las acciones de la extrema derecha americana, parte de una cierta tradición temática aunque despolitizada (o no tan politizada al menos) del propio cine americano, que emparenta determinados discursos sociales, bélicos o culturales, con el mito fantástico, legendario o histórico —a veces lindando con el género del terror—, de la colonización primitiva. En este sentido, la intensificación de ese planteamiento en *El sendero de la traición*, dibuja ese germen de la derecha americana irracional, amparándolo en sus raíces históricas.

El circo que plantea Gavras, en sintonía con sus retratos expresionistas del mal, termina por abrumar al espectador, que observa la mezcla de fascismos y extremismos, mezclada con *freaks* disfrazados y familias de paletos, como un símbolo más de desideologización, de atavismo fundamentalista, como un “gran carnaval” postmoderno que anticipa el tono y la galería barroca de temas de *Mad City* (1997). Una galería que vuelve a incluir no obstante, temas capitales de la obra del director, como el

⁷³¹ Costa-Gavras viajó por Estados Unidos visitando lugares similares a los escenarios del film, investigó hasta dónde pudo el funcionamiento del FBI con respecto a los grupos de extrema derecha: “*eran muy suspicaces, pero poco a poco me empezaron a mostrar documentos que ellos mismos habían obtenido infiltrándose en organizaciones de extrema derecha. La escena de la película en que disparan contra siluetas de negros está extraída de la realidad. Lo de la compra de armas también resulta increíble (...)*”. Costa-Gavras a Esteve Riambau. RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 142.

⁷³² Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 41; POLESE, R. (2002), *op. cit.*, p. 76 y RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 150.

⁷³³ Incluso el representante de un grupo racista conectado con el Ku Klux Klan, Tom Metzger, líder de la WAR (War Aryan Resistance), expresó su satisfacción de que sus argumentos fuesen puestos en boca de una estrella como Tom Berenger; mientras que otra asociación del mismo tinte como The National Association for the Advancement of White People, también se mostro encantada con la película. SILBERG, J., “Betrayed”, *American Film*, marzo 1989, vol. 14, nº 5, p. 66.

antisemitismo, cuestión intensificada después en *La caja de música*; o la descripción grotesca del pensamiento totalitario, que vuelve a contener la irónica autorreflexión por parte de sus representantes, en la que se declaran –como en *Z* o en *Amén*–, el pueblo señalado por la historia o por la religión imperante: “*Nosotros somos los verdaderos descendientes de las tribus perdidas de Israel. Somos los elegidos de Dios*”⁷³⁴, dice el pastor durante su sermón en la Iglesia.

La pretensión de Gavras –más allá de denunciar una deriva fascista concreta basada en un acontecimiento real–, parece ser la de trazar una descripción crítica basada en el exceso sensacionalista, de la sociedad americana abierta en canal ante sus ojos de forastero. Gavras se encuentra muy próximo al Fritz Lang de *Furia* (*Fury*, 1936), no en vano una traslación al cine americano del expresionismo alemán estético y social, que prefiguraba o denunciaba veladamente la intolerancia que daría lugar al nazismo⁷³⁵, y que se extiende precisamente al territorio del *western* en *Incidente en Ox-Bow* (*The Ox-Bow Incident*, William A. Wellman, 1943), denuncia también expresionista del linchamiento de unos inocentes. En este sentido, *El sendero de la traición* rompe definitivamente la tradición del *ystème Gavras*, bautizado por René Predal, o al menos lo transforma de modo radical. El discurso crítico del director abandona el espacio histórico-político, y comienza a derivar hacia la fábula social –camino confirmado en sus obras de las décadas posteriores–, que construye su planteamiento sobre metáforas diáfanas, que en muchos casos recurren a la sátira o la deformación para describir una situación determinada, como sucederá en *La petite apocalypse* (1993), *Mad City* (1997), o *Edén al oeste* (2009) –dónde también se plantea una “cacería del hombre”–, por citar tres ejemplos. El mismo Gavras explica a propósito de *El sendero de la traición* que no se trata de “*un film realista. Es sobre todo una metáfora*”⁷³⁶.⁷

⁷³⁴ COSTA-GAVRAS (1988), *op. cit.*

⁷³⁵ La relación entre el film de Lang es establecida ya por Tassone y comentada por Gavras, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 41.

⁷³⁶ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 41.

La caja de música (Music Box, 1989)

Después de *El sendero de la traición*, Costa-Gavras volvió a colaborar con Joe Eszterhas como guionista para el proyecto de *La caja de música (Music Box, 1989)*⁷³⁷. El film fue igualmente producido por Irwin Winkler, con Eszterhas desarrollando también labores de productor ejecutivo.

Eszterhas, que emigró a la edad de seis años a Estados Unidos desde su Hungría natal, tras pasar un periodo en un campo de internamiento para refugiados, se sentía especialmente aludido por la temática del film, que versa en torno a los crímenes nazis cometidos en ese país cuando Alemania ya había sido liberada: “*No tiene idea de lo terrible que descubrir que tu propia gente hizo esas cosas tan horribles, aprender que incluso cuando la guerra había terminado, los húngaros siguieron cogiendo a sus judíos y lanzándolos al Danubio (...). Para mi generación de niños húngaros [Joe Eszterhas nace en 1944], la pregunta ‘¿Qué hiciste en la guerra, papi?’ tiene implicaciones potenciales de pesadilla*”, dice Eszterhas, sobre todo habida cuenta de que el propio padre del guionista, István Eszterhas, fue acusado, después del estreno del film, de crímenes antisemitas por la impresión de panfletos y la quema de libros⁷³⁸. De hecho cuenta Costa-Gavras que “*los personajes femeninos, corresponden un poco a la personalidad de Joe Eszterhas. De hecho, dos años más tarde, me dijo, y lo escribí después en un libro, que el personaje del padre de Jessica Lange, era su propio padre. ¡El criminal de guerra era su padre! (...). No estoy seguro de si lo ha escrito, pero es una cosa que llevaba dentro, en el corazón. Para escribir el guión, fue de él de quien me había hablado, diciéndome que era de otra persona. Es por esto que escribí un personaje tan verosímil, al final*”⁷³⁹.

⁷³⁷ “Cuando estaba trabajando en *El sendero de la traición* con Joe Eszterhas, éste me habló del descubrimiento de un nazi en Maryland, cerca de Chicago. Le dije que escribiera un guión sobre ello y, cuando vino a París para ver el primer montaje de aquel film, me entregó un primer tratamiento. (...). La primera escena que leí era de carácter histórico. Prácticamente un documental sobre Hungría y la represión de los judíos. Llamé a Joe y le comenté que eso no me interesaba. Discutimos durante horas y le dije que olvidara las reconstrucciones de época”. Costa-Gavras a Esteve Rimbaut, en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 236.

⁷³⁸ Joe Eszterhas citado en SEIDENBERG, R., “*Music Box. Joe Eszterhas Writes a Wrong*”, *American Film*, febrero 1990, vol. XV, nº 5, p. 51.

⁷³⁹ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

El film, cuyo guión original se titulaba “Sins of the Fathers” [“Los pecados de los padres”], tiene una estructura más sólida que el título precedente, y según las propias declaraciones de Gavras fue una obra que controló mejor: *“Cuando la rodé conocía mejor la sociedad americana, e intervine más en el guión: ¡no hicimos más que siete versiones! Verdaderamente exprimí al guionista, que al final no podía más. Precisamente en El sendero de la traición no había intervenido suficientemente”*⁷⁴⁰. El papel principal le fue encomendado a Jessica Lange⁷⁴¹, que obtuvo una nominación al Oscar, mientras el otro papel de importancia –el del padre en tela de juicio– recayó en el veterano actor alemán Armin Mueller-Stahl, pese a la insistencia de estrellas de primera línea como Kirk Douglas o Walter Matthau, que mostraron su interés en el papel, e incluso Marlon Brando, que también fue considerado para ese rol⁷⁴². Costa-Gavras quería a un actor que no fuera muy popular. *“Es por lo que pedí a Armin Mueller Stahl que hiciera el papel. No fue nada fácil, porque a los americanos no les parecía bien. Armin era comunista y no querían dejarle entrar en América [Se ríe]. Si, sí, es un gran actor. Había comprendido muy bien que hacía falta mantener esa dignidad. Una distancia que estaba relacionada también, si usted quiere, a la documentación que yo había recogido. (...) Hitchcock contó con O.E. Hasse para hacer del criminal alemán en una película con Montgomery Clift (...) Le dije a Armin que hacía falta que nos alejáramos de todo eso. Se trataba de que fuese simpático. Y es verdad que en Armin hay algo de risueño. El personaje es muy bueno como abuelo. Es formidable. Era necesario sacarle del rol de malo convencional. Porque O.E. Hasse, con quién trabajé en Estado de sitio más tarde efectivamente, cuando le vemos en el comienzo del film de Hitchcock, decimos: ‘Ah, este no hace de bueno, seguro’. [Se ríe]”*⁷⁴³.

La película obtuvo un éxito comercial discreto en Estados Unidos, pero fue valorada positivamente por la crítica con respecto a su film previo; presentada en el Festival de Berlín de 1990 obtuvo el Oso de Oro, ex-aequo con *Alondras en el alambre*

⁷⁴⁰ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 41.

⁷⁴¹ Costa-Gavras se fijó en Jessica Lange por recomendación de Bob Fosse, y tras verla en el film *Frances* (*id.*, Graeme Clifford, 1982). El descarte de Jane Fonda supuso el pago de una cuantiosa indemnización a la actriz. *“(...) el productor le había prometido el papel a Jane Fonda y, a pesar de la amistad que tengo con ella desde la época en que vivía en París y había rodado Los felinos (Les félins, 1964), con René Clément, yo no la veía en ese papel”*. Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 244.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 158; *“(...) exigí la presencia de un actor europeo para que se notara su acento, pero un buen día recibí una llamada de Kirk Douglas diciéndome que había leído el guión y que quería interpretar ese personaje. Le respondí que ya tenía apalabrado a Armin Mueller-Stahl (...). Los productores se enteraron y entonces querían a Kirk Douglas. (...). En este caso, yo creía que Armin Mueller-Stahl era la mejor opción para el film y por eso trabajé con él”*. Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en *Ibid.*, p. 236.

⁷⁴³ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

(*Skrivánci na niti*), film realizado en 1968 y prohibido por el régimen checo, que se estrenó en 1990, y está dirigido por Jirí Menzel, que se convertiría en el protagonista del siguiente film de Costa-Gavras, *La petite apocalypse* (1993).

Sobre el film:

La caja de música supone la primera incursión directa del director en el tema del nazismo. Sin embargo, se trata de un episodio histórico que no es nuevo en la obra del director y que ya ha sido referido, aunque sea colateralmente en varios de sus films previos desde *Sobra un hombre* (1967), pasando por las referencias entrecruzadas presentes puntualmente en *La confesión* (1970), en *Hanna K.* (1983), e incluso en su film previo *El sendero de la traición* (1988), hasta –y sobre todo– el caso más evidente de *Sección especial* (1975), descontando su guión para *El otro señor Klein* (*Mr. Klein*, Joseph Losey, 1976). Gavras volverá posteriormente sobre la cuestión, de un modo aún más intenso en *Amén* (2002), para cuya base documental recuperó algunas de las investigaciones realizadas para esta película⁷⁴⁴.

No obstante, más allá de la temática, la nota más característica del film, desde un punto de vista estrictamente cinematográfico, es su planteamiento narrativo, mimético al del film previo del tándem circunstancial formado por Gavras, Eszterhas y Winkler. *La caja de música* forma junto con *El sendero de la traición* un díptico –que con el añadido posterior de *Mad City* (1997)–, conforma un corpus absolutamente norteamericano en su factura y su estructura. Un espíritu tamizado en el discurso por la mirada distante y crítica, no exenta ocasionalmente de ironía, de un director típicamente europeo como Gavras.

En el caso de *La caja de música*, las raíces europeas del conflicto son mucho más visibles, no solo por la obvia referencia a los crímenes nazis, sino también por la importancia en la trama del aún vigente régimen comunista húngaro, lo que nos devuelve puntualmente a los terrenos de *La confesión* –no hay que olvidar que el guionista procede de Hungría–, y por la deriva concreta que toma el film en este

⁷⁴⁴ Un dato aportado por Gavras a Tassone (RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A., 2002, *op. cit.*, p. 42), y que hace referencia al libro de Allen A. Ryan, *Quiet Neighbours: Prosecuting Nazi War Criminals in America*. Ryan fue un procurador de la Corte Suprema de Estados Unidos, encargado de reunir los *dossiers* sobre antiguos criminales nazis refugiados en Estados Unidos. El papel de Frederic Forrest en esta película se basa parcialmente en Ryan.

sentido, cuando el personaje encarnado por Jessica Lange viaja a Budapest en el último tercio del film. Así mismo, la historia de *La caja de música*, vuelve a establecer una mirada de denuncia sobre un pasado, en este caso bastante lejano, –casi medio siglo– que implica una crítica en presente hacia la actitud de determinados sistemas democráticos con respecto al fascismo.

En el aspecto de la interrelación entre el discurso histórico-político y la trama de los personajes, *La caja de música* –como *El sendero de la traición*–, plantea los temas fundamentales –referidos a la memoria histórica sobre el nazismo– a partir de un relato íntimo y familiar que adquiere progresivamente un tono de suspense cotidiano y psicológico, “*un cuidado equilibrio entre el drama privado y la fábula cívica*”⁷⁴⁵. Un subgénero con amplios e insignes referentes en la cinematografía americana de los años cuarenta, realizados en muchas ocasiones por otros cineastas europeos emigrados, predecesores de Costa-Gavras. En *La caja de música* se halla el espíritu temático o estético, presente entre las sombras que anegan las escaleras de la tradicional casa americana del relato, de algunas obras de Fritz Lang –las antinazis, pero no únicamente estas, pensemos por ejemplo en *Secreto tras la puerta* (*Secret Beyond the Door*, 1947)–, así como alguna de Max Ophüls –*Almas desnudas* (*The Reckless Moment*, 1949)–, con las que comparte además la focalización femenina. No obstante, como en *El sendero de la traición*, la sombra de Hitchcock, es la herencia más reconocible que planea sobre esa construcción narrativa. Como explica Carlos Aguilar: “*Si El sendero de la traición (...) remitía a Encadenados, éste alude a otra gran película de Hitchcock La sombra de una duda*”⁷⁴⁶. En efecto, el planteamiento familiar del suspense –el hecho de que el enemigo se encuentre en el hogar–, resulta mimético al de este film, y todavía más parecido, incluso argumentalmente –por las implicaciones del nazismo– a *El extraño* (*The Stranger*, Orson Welles 1947)⁷⁴⁷.

Esta tensión argumental conduce a la cuestión –cada vez menos dudosa– de si el protagonista, el apacible anciano Michael Laszlo (Armin Mueller-Stahl) tiene un terrible pasado nazi, o es una víctima inocente de un proceso de persecución política por parte de los comunistas, cuya influencia se extendería a la judicatura estadounidense. Cómo en la mayor parte de la obra previa del director, la narración se establece a partir

⁷⁴⁵ LAMET, P.M., “*La caja de música*”, en PÉREZ GÓMEZ, A.A. (Ed.), *Cine para Leer 1990*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1991, pp. 130-133.

⁷⁴⁶ AGUILAR, C., *Guía del cine*, Cátedra, Madrid, 2004, p. 204.

⁷⁴⁷ Una alusión a este film sobre un criminal nazi (encarnado por el mismo Welles), infiltrado en un pueblo americano, esperable en el experto *wellesiano* Esteve Riambau (2003, *op. cit.*, p. 144)

de un punto de vista que focaliza todos los sucesos, y que permite al espectador establecer una identificación, o al menos –si no existe esa identificación que el propio Gavras ocasionalmente relativiza, una equiparación en la información a la hora de adentrarse en la historia–. Los ojos del público se confunden en este caso con la mirada de Jessica Lange, presa de una serie de dudas sobre el pasado de su progenitor, que la irán haciendo avanzar –como en el caso del Jack Lemmon de *Desaparecido*⁷⁴⁸– en su replanteamiento de la realidad, hasta tomar finalmente partido sobre ella, cuando conozca los hechos de primera mano, e investigue sobre ellos.

La duda que se plantea sobreviene con mayor efectividad emocional a partir del conflicto personal que se establece entre los personajes. Sin este vínculo afectivo no se generaría el mismo esquema paradójico sobre el personaje del anciano, porque la única simpatía que puede ofrecer al espectador el hombre puesto en cuestión, una vez desenmascarado –como ocurría con Tom Berenger en *Betrayed*–, es que aquel que ejerce el punto de vista de la narración –es decir el personaje de Jessica Lange, y con ella el espectador–, desarrolle fuertes lazos sentimentales hacía él, lo que provoque la crisis de la confianza inicial, e incluso las dudas sobre cómo proceder cuando se conoce la verdad. En este sentido, Gavras se mantiene en la misma línea de equilibrio entre el drama personal y el trasfondo que se planteaba en *El sendero de la traición*, reforzando en este caso, el recubrimiento político del conflicto.

Estructura del film. Prólogo y primer acto: grietas en la feliz familia americana.

Cómo resulta frecuente en su obra, Costa-Gavras construye un relato limpio que sigue una arquitectura clásica de tragedia en tres actos, a los que se suman un prólogo y un epílogo con clara vocación simbólica. Un esquema absolutamente idéntico al de su film previo con Eszterhas, que parece seguir casi un molde narrativo. El prólogo muestra a los dos protagonistas bailando al son de una música tradicional durante la celebración de una reunión de emigrantes húngaros. La escena festiva, rodada elegantemente en planos largos, y subrayada por la envolvente música de Philippe Sarde

⁷⁴⁸ “La Ann Talbot de Jessica Lange sirve como eje moral y dramático para este drama familiar politizado en la misma manera que el Charles Horman de Jack Lemmon para *Desaparecido*”. CROWDUS, G., “Music Box”, *Cineaste*, 1990, vol. XVII, nº 3, p. 45.

—en su primera colaboración con Gavras—, plantea el primer elemento simbólico del relato, al confrontar a los personajes con sus raíces.

Esta conexión fundamental para la historia, que se convertirá en una pesadilla para los personajes y en una verdad siniestra desde un punto de vista general, es presentada en este momento de un modo melancólico y bello, que remarca las connotaciones positivas e incluso épicas del mito de América como tierra de acogida o de refugio. A fin de cuentas, una experiencia compartida tanto por Costa-Gavras como por Joe Eszterhas, que como ocurría en su momento con el tándem Gavras-Semprún en relación con *Sección especial*, se atreven desde su condición de “extranjeros” a cuestionar el sistema y la historia del país que les recibe.

Desde el mismo momento en que se pone en escena el vertiginoso baile entre padre (Armin Mueller-Stahl) e hija (Jessica Lange), la cámara, sin cortar y mostrando el giro de las cabezas, se centra en la mirada de la segunda, estableciendo el citado punto de vista que presidirá el film, mientras que el rostro del padre queda siempre semi-oculto, en una metáfora evidente —no será la única— de los secretos que encierra. [Ver **Figura 1**].

FIGURA 1:



La mirada de Ann Talbot (Lange), hija de emigrado y por tanto norteamericana de nacimiento, es inocente con respecto a esas raíces que se hacen visibles de un modo tan mitificado, y será precisamente el trayecto de esos ojos por la historia —familiar y sociopolítica—, la que va a revelar una verdad dolorosa. En este sentido, la propia caja de música a la que hace referencia el título actúa también como símbolo de esas raíces ocultas, además de encerrar expresamente el secreto del pasado que actúa como motor de la trama. Un objeto que se convierte en el receptáculo de la memoria, como el trineo

de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941); de una memoria siniestra en este caso.

La pareja protagonista –Michael Laszlo, el padre (Armin Mueller-Stahl), y Ann Talbot (Jessica Lange), su hija, eminente abogada divorciada–, mantiene una relación generacional y emocional que puede recordar matizadamente a la de Lemmon y Spacek en *Desaparecido* (De hecho, Gavras utiliza como en aquel caso, planos amplios y de larga duración, otorgando una libertad controlada a sus actores), pero también a la mantenida por el padre y el hijo en *Consejo de familia*. Tras presentar a estos personajes, la acción sigue tres etapas muy claras. Este primer acto introduce el conflicto, a partir del momento en que Laszlo, ahora un abuelo simpático venerado por su nieto (Lukas Haas), es acusado sorpresivamente de haber sido en su pasado un miembro activo y relevante de la sección especial húngara –la misma denominación, casualmente, que el tribunal filonazi del film homónimo– y su hija, absolutamente incrédula, decide defenderle.

Frente al caso de *El sendero de la traición*, en dónde el personaje contaba inicialmente con más información que el espectador, la abogada de *La caja de música* se encuentra en el mismo estadio que el público. De ahí que le conduzca literalmente –la puesta en escena lo acentúa en base a los planos de su mirada, o al tomarla como referencia cuando la cámara se desplaza en plano-largo a través de las salas del juzgado–, mientras que la figura pasiva de su padre –tratada como una presencia algo distante, el objeto de la mirada– supone inicialmente la misma incógnita en el plano del suspense.

El film no se pierde en meandros, y Gavras recupera el ritmo habitual de su cine, algo ralentizado en su película anterior. El conflicto se plantea con rapidez, y la acusación contra Laszlo se conoce en la tercera secuencia del film. De este modo, la acción se divide con celeridad entre escenas destinadas a ahondar en el comportamiento de la familia protagonista, revelando sus luces y sus sombras de forma paulatina; mientras que por otro lado, se narra de un modo también muy elíptico, la preparación del proceso y la investigación preliminar de la protagonista, que se va a encargar de la defensa de su padre. Como lo que se plantea en este primer tercio introductorio es la inocencia de Laszlo –que resultará ser culpable–, Gavras y su guionista deciden acelerar el relato de la preparación del juicio, frente a otros films centrados en tribunales, en los que esa convención se lleva buena parte del metraje.

El personaje de Mueller-Stahl es definido inicialmente como un honrado obrero metalúrgico que lleva treinta y siete años en los Estados Unidos, temperamental, pero también entrañable, lo que se revela especialmente en la relación con su nieto para el que es casi un padre –el padre del niño (Ned Schmidtke), personaje episódico, separado de Ann, no es capaz de quitarle el óxido a una bicicleta pero Laszlo sí–. Su hija es una eminente abogada, y su hijo Karchy (Michael Rooker), algo primario, es ex-combatiente de Vietnam. Laszlo es un hombre sencillo que parece aplastado por el vértigo que le suscita el engranaje judicial que se le viene encima, como revela sintomáticamente la panorámica que le muestra junto a su hija en el ascensor del departamento de justicia, mientras en el contraplano, Laszlo mira al vacío asustado, a la vez que su hija le coloca el cariñosamente el cuello de su abrigo.

Este ejemplo expresa sutilmente la perspectiva inicial de la hija: la del pobre hombre acusado injustamente por el sistema. A ello contribuye la rudeza e impertinencia del investigador principal del caso, el fiscal Jack Burke (Frederic Forrest); o la melancólica escena en que los protagonistas visitan la tumba de la madre en un cementerio nevado. Ese fallecimiento temprano de la madre revela con mayor intensidad si cabe la vinculación entre padre e hija.

FIGURA 2: La cara A y la cara B del personaje de Michael Laszlo.



La coartada de la defensa –lo que introduce el *leitmotiv* del régimen húngaro–, es que Laszlo, perseguido por los comunistas en su juventud, según explica, boicoteó poco tiempo atrás la actuación del ballet nacional húngaro en su ciudad, y ahora es objeto de una conspiración vengativa por parte del gobierno de ese país, que además reclama su extradición.

Este enfoque, que culmina con la inocente frase apelativa del personaje a su hija y al espectador –“¿Tú crees que lo hice?”⁷⁴⁹–, se combina paulatinamente con los indicios de que Laszlo esconde un secreto nada halagüeño. Ese secreto comienza a ser revelado en la misma escena del cementerio, cuando desvela su pasado como policía húngaro, a lo que se suman las ambiguas consignas que el abuelo le repite al nieto mientras realizan flexiones, observadas por Ann desde fuera de la habitación, en otra plasmación retórica del punto de vista. “*Gracias a una eficaz estructura del guión y a un hábil montaje paralelo, La caja de música contrasta ese espíritu optimista que, en principio, preside el desarrollo de los acontecimientos con la sombra de la duda que, simultáneamente, comparten el espectador y la protagonista (...)*”⁷⁵⁰. [Ver **Figura 2**].

Cómo en *Desaparecido*, el punto de inflexión en las dudas de la protagonista respecto a la realidad que está viviendo, tiene lugar a partir de la plasmación visual del reflejo del personaje. En un detalle que antecede la famosa escena del cruce de piernas de *Instinto básico*, escrita por Eszterhas, Ann (Jessica Lange), muestra su desazón descubriéndose las piernas frente al espejo. [Ver **Figura 3**]. La escena expresamente aislada marca el comienzo de las dudas de la protagonista, pese a que el cineasta no sea muy partidario de este tipo de metáforas especulares: “*Honestamente, no lo pienso. Nunca pienso en eso. [Se ríe]. Se trata del momento, de la situación en la que se encuentran los personajes que hacen todo eso. Se trata de eso, sí*”⁷⁵¹. El nacimiento del suspense, que dará paso al segundo acto parte precisamente de la transferencia entre el tono de drama íntimo, y el de la intriga que genera la ambigüedad de Laszlo.

La conversación en la escalera entre padre e hija, en la que el rostro de Armin Mueller-Stahl permanece entre luz y oscuridad; de un modo tan provocado que obliga a Ann (Jessica Lange) a introducirse en la zona de sombra, amplía ese espacio siniestro y amenazador que irá cubriendo el perfil del personaje, a través de una metáfora visual muy sutil, más atmosférica que narrativa. [Ver **Figura 3**]. “*Utilizando eso tratábamos*

⁷⁴⁹ COSTA-GAVRAS, *Music Box*, USA, Carolco Pictures, 1989.

⁷⁵⁰ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 152.

⁷⁵¹ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

de mostrar al mismo tiempo su ambigüedad en relación con los gestos que tenía por un momento, un poco violentos, pero que no mantenía en el tiempo”⁷⁵².

FIGURA 3:



El segundo acto: el proceso judicial.

La segunda parte vuelve sobre una de las constantes de la obra de Gavras: el proceso judicial; aunque insólitamente el mismo director revele su aparente inconsciencia a la hora de tomar como *leitmotiv* el aspecto del funcionamiento de la justicia⁷⁵³. En este caso, el juicio no resulta una farsa –como en *La confesión* o *Sección especial*–, muy al contrario, es el camino para desentrañar unos hechos reales –como ocurría en *Z* o en *Estado de sitio*–. Pese a ello, Gavras no evita introducir sutilmente una visión lacerante del efectista y circense estilo institucional americano, complementado por las manifestaciones que se superponen a la puerta de las casas y de los juzgados, cuyos integrantes llegan a apedrear las ventanas del acusado. Un síntoma de protesta que abusa del sistema y que se aproxima más a la tradición del linchamiento, tan arraigada en el país, y objeto claro de denuncia del anterior film del director. También se plasman las manifestaciones de apoyo a Laszlo, protagonizadas por anticomunistas, o

⁷⁵² Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁷⁵³ Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 230.

por miembros de la Iglesia –como muestra fugazmente una imagen a la entrada del juzgado–, en lo que supone una pequeña veta abierta para la posterior temática que Gavras abordará en *Amén*. A este respecto, explica Costa-Gavras: “*La mayor parte de estos criminales de guerra que se refugiaron en América clandestinamente eran víctimas del comunismo, y los americanos les utilizaron muchas veces en ese periodo, especialmente, el cardenal Spellman. (...) Estaban en todas las manifestaciones anticomunistas en las que eran tomados como ejemplos de víctima, convirtiéndose en personajes hieráticos, y muy serios, que representaban el mal infligido por el comunismo. Como eran víctimas, en este sentido, tomaban cierta distancia que les obligaba a mantenerse en silencio. Eso es lo que discutí con Armin Mueller-Stahl*”⁷⁵⁴.

Del mismo modo, la película plantea sutilmente el papel de los medios –un tema desarrollado posteriormente en *Mad City*– como filtro sensacionalista del proceso, por ejemplo a través del detalle que muestra la publicación de la fotografía de Laszlo que se enfrenta a los acosadores portando un bate, como modelo de la manipulación.

Ann (Lange) deja su bufete para encargarse del caso de su padre, bajo la cobertura del prestigioso despacho de abogados de su ex-suegro, Harry Talbot (Donald Moffat), cuyo rol permite a los autores cuestionar paralelamente el papel de los Estados Unidos en el ocultamiento y refugio de los criminales nazis. Talbot (Moffat) es un ex-agente de la OSS (Office of Strategic Services), reconvertida luego en la CIA, que como se revela en un momento dado, creó una red de espionaje en la Europa de la posguerra, utilizando a antiguos miembros de la Gestapo⁷⁵⁵. Las dudas de la protagonista (nuevamente subrayadas por una imagen suya reflejada en un cristal) crecen a medida que lee los expedientes del juicio con los historiales de las víctimas, pero se mitigan con otros detalles que inciden en la humanidad del personaje, como el recorrido panorámico por las fotos familiares, subrayado por una música evocadora; o la simpática relación amorosa del anciano con una vecina, puesta al descubierto por la investigación preliminar –y que, en definitiva, pone de manifiesto la de secretos, de mayor o menor entidad, que el padre mantiene con su hija–. “*Me fascina la noción de que, de algún modo, es imposible llegar a conocer a las personas a las que amamos*”⁷⁵⁶, explica el guionista Eszterhas.

⁷⁵⁴ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁷⁵⁵ Un personaje y unos hechos con base real según le dice Costa-Gavras a Gary Crowdus. CROWDUS, G., “Keeping Alive the Memory of the Holocaust”, *Cinéaste*, 1990, Vol. XVII, nº 3, p. 4.

⁷⁵⁶ Joe Eszterhas citado en SEIDENBERG, R. (1990), *op. cit.*, p. 51.

Gavras introduce una hábil broma sobre el enfoque narrativo, a partir de un gag de “Los tres chiflados” (The Three Stooges) que se programa en televisión: los cómicos, frente a frente, deciden señalar a la derecha, pero cada uno apunta para un lado, porque la derecha de cada uno es diferente. El punto de vista de Ann está equivocado, y pese a todas las alarmas –incluidos sus agrios encuentros con el fiscal (Frederic Forrest) fuera de la sala, que parecen apuntar a una tensión sexual, por la que el relato nunca se decide a navegar–, la abogada se presenta en un juicio en dónde acaba actuando como convidado de piedra de una serie de testimonios sobrecogedores.

“*He pasado toda mi vida intentando olvidar, ahora tengo que recordar todo lo que vi*”⁷⁵⁷. Con esta sentencia, dicha por el propio Laszlo (Mueller-Stahl), Gavras abre expresamente su reflexión en torno a la memoria del holocausto, expresando su propio parecer, como apunta Rimbau⁷⁵⁸, en boca del personaje del fiscal en el último tercio del film: “*Me importa recordar. Es demasiado tarde para cambiar lo que pasó, pero no lo es para recordar lo que pasó*”⁷⁵⁹. Un debate contemporáneo abierto en varios frentes, y que el autor plantea a través de la confrontación en el juicio entre víctimas y verdugo, puntos de vista divergentes sobre acontecimientos históricos y relatos del horror nazi. Un tema próximo al autor de *Amén*, que constituye una verdadera obsesión para muchos de los intelectuales de su generación, entre ellos sus amigos y colegas Jorge Semprún y Claude Lanzmann. Precisamente, podría decirse que Costa-Gavras retoma el concepto del documental fundamental de este último cineasta –*Shoah* (*id.*, 1985)–, recopilación de diez horas de testimonios de supervivientes del holocausto, para reconstruir desde la ficción esa memoria, a partir de las declaraciones de los diferentes testigos del juicio del film. Una apreciación anticipada por Rimbau y sobre la que interpela a Costa-Gavras; “*El film de Lanzmann es formidable. La caja de música habla de la memoria y muestra cómo llega hasta nosotros por medio de los testimonios y cómo, a través del tiempo, se puede modificar y llegar a tener facetas distintas*”⁷⁶⁰.

La premisa no es novedosa porque parte, como en otro célebre referente, *Vencedores o vencidos* (*Judgment at Nuremberg*, Stanley Kramer, 1960), de la combinación del planteamiento “documental” del testimonio, envuelto en los mecanismos narrativos del drama y de la ficción. Estos personajes episódicos cuentan con detalle sus terribles experiencias: el asesinato a sangre fría de una mujer judía y de

⁷⁵⁷ COSTA-GAVRAS (1989), *op. cit.*

⁷⁵⁸ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 157.

⁷⁵⁹ COSTA-GAVRAS (1989), *op. cit.*

⁷⁶⁰ Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 269.

su hijo pequeño; el relato de un superviviente (Sol Frieder), cuya familia fue arrojada al Danubio atada con alambre; o la principal historia narrada por la víctima de una violación a manos de Laszlo, Melinda Kalman (encarnada por la célebre actriz polaca Elzbieta Czyzewska, intérprete de Has o de Skolimowski), que provoca un arrebató histérico en el acusado, que tras ser escupido por la testigo, se derrumba.

Todos los testigos señalan a Laszlo como el líder sádico de todos los actos. El hecho de que sea el autor material simplifica cualquier tentativa del discurso de los autores, evitando caer en la polémica sobre el nivel de responsabilidad. El valor fundamental de la puesta en escena es obviar la posibilidad aportada por la ficción, de reconstruir esas mismas experiencias –mediante un *flashback* por ejemplo–, para que la fuerza resida en la memoria relatada que esos actores están representando; aunque Gavras, en última instancia, desconfíe parcialmente de la fuerza definitiva de la evocación para explicar la trama de intriga –“La caja de música *es un film basado en la memoria, pero cuando fue necesario mostrar cómo esta se hace real, hubo que inventar esa historia de las fotos* [la prueba definitiva que aparece en el último acto]. *Una imagen dice mucho más que cualquier discurso humano*”–, y lo justifica en la imposibilidad de dar verosimilitud a los *flashbacks* en comparación con *La confesión*, en la que partía de un testimonio real, el de London, que hablaba de recuerdos fugaces, como *flashes*: “(...) *no pude aplicar ese mismo recurso a La caja de música, porque ahí se trata de acontecimientos muy largos y entonces había que recurrir a la palabra, porque de lo contrario se manipulaba absolutamente al espectador, dado que yo no disponía ni de imágenes ni de experiencias personales para reconstruir aquellos hechos* (...), *dejamos que el espectador trabajara mucho más sobre la memoria oral que sobre la visual*”⁷⁶¹.

La verosimilitud de los testimonios se refuerza además por el recurso artificial de la traducción (los personajes hablan en húngaro y son traducidos)⁷⁶². La fuerza de esos testimonios es tan intensa como la de la propia imagen, pero aporta el valor añadido de la evocación, permitiendo que sea el espectador –y también el personaje de Jessica Lange que focaliza la narración–, el que se edifique paulatinamente su propio punto de vista. Un punto de vista dirigido también a sostener el suspense –por medio de testigos trampa, o matizadamente incoherentes o interesados–, pero que en definitiva

⁷⁶¹ Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 270.

⁷⁶² “*Los testigos del juicio son actores poco conocidos que hice venir de Europa para que tuvieran acento*”. Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 231.

hace alumbrar la incómoda verdad del film. Ante esta, la abogada defensora (Lange) termina quedándose petrificada, como el público del juicio, al que Gavras dedica algunos insertos, y como el espectador, creándose un juego especular de perspectivas.

FIGURA 4:



La letrada muestra su reacción explícitamente al no ejercer, en última instancia, cuando el dolor de los testigos y su testimonio es absolutamente inapelable, el derecho a dar la réplica o a cuestionar sus declaraciones. En definitiva, el problema de Ann es que es al mismo tiempo “juez” y “parte”. Una de las vetas dramáticas abiertas por el film –y resueltas por la expresiva interpretación de la actriz, que revela lo que siente aunque actúe para ocultarlo–, es precisamente el conflicto entre su labor profesional, su conciencia moral y su lealtad filial. *“La estrategia procesual de Ann –desacreditar los testimonios jugando con la debilidad de la memoria– es formalmente perfecta desde el punto de vista jurídico, pero desde el punto de vista emotivo se revela como un torpe*

*intento de retirada. (...). Es como en todo proceso en el que somos al mismo tiempo jueces y juzgados (...)*⁷⁶³. [Ver **Figura 4**].

Desde el punto de vista de la elaboración de la intriga, la relación que se establece entre el criminal de los testimonios y la figura humana que conocemos de Laszlo, se construye a partir de ganchos sembrados inicialmente en el guión: la manera en la que Laszlo llama cariñosamente “gitana” a Georgine (Cheryl Lynn Bruce), la ayudante negra de su hija; su costumbre de hacer flexiones (pues obligaba a sus víctimas a hacer este ejercicio sobre una bayoneta); o la frase que le consignaba a su nieto “*un cuerpo sano hace una mente sana*”⁷⁶⁴. Todas estas acciones pasan de detalles aparentemente inocuos a pruebas de cargo para el espectador del film, cuando son planteados de pasada en las declaraciones de los testigos. Un recurso efectista pero indudablemente eficaz que conecta, más allá de las alusiones históricas, la imagen del presente y del pasado del personaje.

La última baza de Ann, tras recabar la ayuda de su influyente suegro, es la declaración como testigo de la defensa de un ex-agente de la KGB y colaborador de la CIA, Vladimir Kostav (George Pusep), que plantea la teoría de la conspiración basada en la existencia de la “Operación Arlequín”, un plan socialista para desprestigiar a refugiados anticomunistas en occidente; plan inexistente en la realidad pero inspirado en la verídica “Operación Neptuno” desarrollada por la URSS⁷⁶⁵. Un giro imprevisto y cínico desde el punto de vista moral, pero eficaz para el proceso. Una claudicación – como la de acceder a que su hijo acuda al juicio –, que será compensada por la investigación personal de Ann en el tercer acto.

El tercer acto: La búsqueda individual de la verdad y la ruptura.

La tercera parte está constituida por la investigación personal de la abogada e hija (Jessica Lange) y su descubrimiento de la verdad absoluta sobre el terrible pasado de su padre. Al comprender que la clave del drama es la asunción por Ann de los crímenes de su padre, el peso de su investigación tiene más relevancia cuando ella se

⁷⁶³ MANETTI, B., “Signori, la corte! Il processo nel cinema di Costa-Gavras”, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 71.

⁷⁶⁴ COSTA-GAVRAS (1989), *op. cit.*

⁷⁶⁵ “Joe [Eszterhas] se basó en Neptuno y en un par de pequeñas operaciones más. Lo tenía en el guión y yo le dije: De acuerdo, pongámoslo, pero no es necesario desarrollarlo en ningún sentido”. Costa-Gavras a Gary Crowdus, en CROWDUS, G. (1990), *op. cit.*, p. 5.

decide a confirmar la verdad, y no antes. En este sentido, el planteamiento habitual del *thriller*, es decir la incertidumbre creada sobre la identidad del padre, no se extiende hasta el último acto. A mitad del juicio, resulta ya bastante evidente, tanto para Ann como para el espectador, que la culpabilidad del padre está siendo probada en un porcentaje de probabilidades bastante alto. Terminada la declaración de los testigos presenciales, cuando todo parece claro, un pequeño paso atrás constituido por la fe – algo quebrada– que Ann mantiene en su padre (en base a mostrar de nuevo su debilidad y su perfil humano, mediante su estancia en el hospital, la conversación íntima con su hija, y la celebración familiar de la fiesta de cumpleaños del nieto), permite mantener la tensión en el este tercer acto, aunque no se trate ya de descubrir la verdad, sino de confirmarla.

Cómo en *Desaparecido* o en *Z*, el interés de Gavras recae más en el cómo o en el porqué –en las pruebas de cargo y en las razones (políticas, claro)–, que en el qué. “*Yo no soy un fanático de los procesos a los ex-verdugos nazis, para mí es mucho más interesante tratar de alumbrar las verdaderas motivaciones de su comportamiento*”⁷⁶⁶. La película está construida de un modo tan férreo en este sentido, que si finalmente se hubiese optado por un desenlace contrario –es decir que el padre fuese inocente, y que todo fuera fruto de una conspiración desenmascarada–, se habría incurrido en una gigantesca trampa efectista (algo tampoco inverosímil cuando el libreto es obra del guionista de *Instinto básico*).

El viaje de Ann y del resto del tribunal a Budapest está justificado por la toma de declaración a un testigo en estado terminal que fue colega en la policía con Laszlo. Narrativamente, plantea un trayecto emocional metafórico –al pasado, a la historia y a la verdad, “*un viaje físico y personal*”⁷⁶⁷, en palabras de Gavras– para la protagonista, que constituirá su viaje íntimo al horror. Un recurso simbólico –el del viaje– empleado por Gavras en muchos de sus films –de *Z*, pasando por *La confesión* y *Estado de sitio* a *Desaparecido*–, pero que en su plasmación visual –la llegada en coche atravesando un puente y atisbando la realidad a través de las ventanillas– rima absolutamente con *El sendero de la traición* y *Amén*. [Ver **Figura 5**]. Un paralelismo que Gavras reconoce aunque plantee su inconsciencia al respecto en el momento de filmarlo⁷⁶⁸.

⁷⁶⁶ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (2002), *op. cit.*, p. 41.

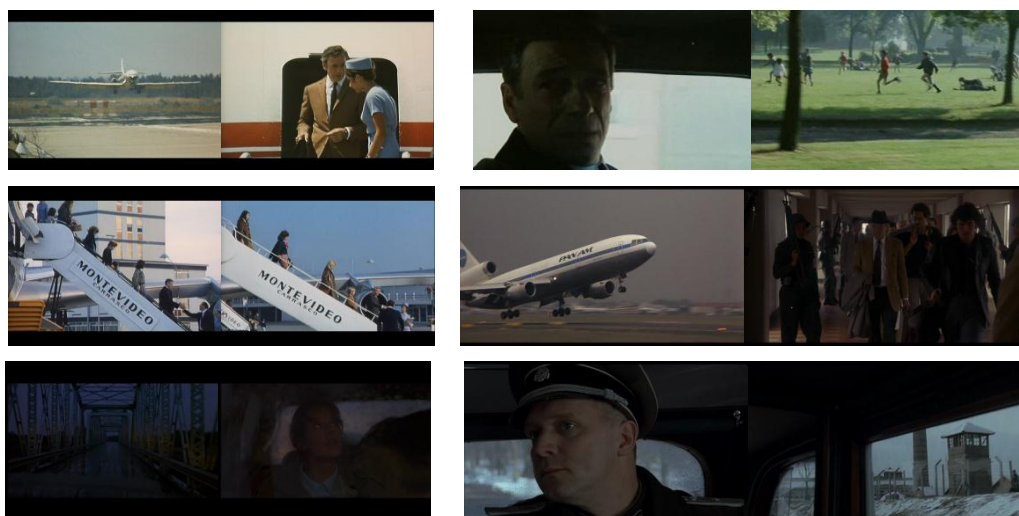
⁷⁶⁷ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁷⁶⁸ *Ibid.*

FIGURA 5:



El viaje metafórico de Ann (Jessica Lange tiene muchos precedentes en la filmografía de Costa-Gavras, y alguna prolongación), como puede verse resumido en las imágenes de abajo que corresponden respectivamente a *Z* (1969), *La confesión* (1970), *Estado de sitio* (1972), *Desaparecido* (1982), *El sendero de la traición* (1988) y *Amén* (2002).



En el plano más *hitchcockiano* posible, justo antes de su partida, Ann ha recibido un dossier con información sobre un “tercer hombre”, Tibor Zoldan, al que su padre estuvo entregando dinero durante mucho tiempo. Al tiempo mismo tiempo, nada más llegar a Budapest, recibe la visita en el hotel de un extraño personaje, que le hace entrega de un sobre junto con una caja de mazapanes. Toda esta serie de pistas desvían la acción del discurso político y del dramático, para centrar la acción en el ámbito del *thriller*, a lo que se suma el “exótico” escenario húngaro, propio de un film de espías. El interrogatorio al viejo Pal Horvath (Tibor Kenderesi), encamado en un hospital, se

tuere gracias a la información que le han filtrado a Ann, pues existen diversos documentos en que a preguntas de la policía política húngara, Horvath identificó a diversos hombres como el verdadero criminal Laszlo –una velada alusión a los interrogatorios vistos en *La confesión*—. Cerrada esa vía, con la que Laszlo está a punto de ser absuelto por falta de pruebas concluyentes, Ann acude a la casa de la hermana del hombre que parecía chantajear a su padre, en dónde efectivamente hallará toda la verdad. Previamente, en una de las secuencias con más fuerza evocadora del film, desciende a la orilla del río, el escenario de los terribles relatos del juicio en los que se decía que el Danubio azul pasaba a ser rojo. [Ver **Figura 6**].

FIGURA 6:



La escena del río es una escena metafórica que rima con los anteriores momentos de reflexión de la protagonista. Dos niños correteando atraviesan el plano en un símbolo poético, que funciona por contraste: la inocencia frente al horror relatado en los testimonios. Es el punto de inflexión final para que Ann se decida a descubrir la verdad, al margen del proceso público que se saldará con éxito para su padre; pero también es la conexión entre pasado y futuro. La revelación de que el descubrimiento de la verdad no solo afecta al abuelo, sino también a ese porvenir, que está representado en el nieto, como expone Heredero: “*La mirada de Ann hacia el pasado de su progenitor*

ya no sólo responde a una necesidad de rescatar la memoria, de resucitar la verdad oculta en el pretérito, sino también de salvaguardar el futuro: su propio hijo (...)”⁷⁶⁹.

Ann se entrevista con Magda Zoldan (interpretada por Mari Töröcsik, una conocida actriz húngara) en su casa. La escena está rodada en lengua húngara, lo que permite a Jessica Lange lucirse hablando en este idioma, y al mismo tiempo genera una expectativa en el espectador (la secuencia no está subtitulada). Finalmente, una fotografía del fallecido Zoldan se convierte en la clave: es el hombre de la cicatriz que todos los testigos describían en el juicio, el compañero de fechorías de Laszlo. Desde ese momento una música progresivamente intensa y rítmica⁷⁷⁰ acompaña el andar traqueteante de la protagonista descendiendo las escaleras, tras confirmar sus peores sospechas. La cámara abandona a Ann en una fuga hacia adelante que simboliza –y Gavras abunda en los símbolos en esta ocasión– tanto su estado de ánimo disparado, como la propia historia con mayúsculas arrollando la felicidad artificial de la familia de los protagonistas de modo definitivo⁷⁷¹. “Tenía esa idea desde el principio. Después de que ella ve la foto, tiene un gran shock, y yo quería dar esa impresión. Tuvimos que hacer una gran instalación para ese plano, porque era muy difícil ir bajando con la cámara tres pisos de escaleras con ese movimiento circular”⁷⁷². La hermana le ha entregado a Ann una misteriosa papeleta, que resulta ser un recibo de empeño de una caja de música. La caja de música, entregada por un dependiente que hace sonar unos platillos de su tienda a modo de repique final, esconde las fotografías de los crímenes de Michael Laszlo (Armin Mueller-Stahl). [Ver **Figura 7**].

La escena parte de una serie de elementos eficaces típicos del *thriller*, para desembocar en el drama intimista y en la conclusión política que se establecerán en un epílogo típico de Costa-Gavras. La ambigüedad en este caso nace de que el teórico final feliz de partida –la absolución del padre– se convierte en un dilema moral para la hija, alumbrando la paradoja de saber la verdad en solitario, mientras recibe felicitaciones profesionales en un entorno de alegría familiar.

⁷⁶⁹ HEREDERO, C.F., “La caja de música. El rescate de la memoria”, *Dirigido por*, marzo 1990, nº 178, pp. 54-56.

⁷⁷⁰ “Para la banda sonora de La caja de música recurrí a Philippe Sarde. Me gusta mucho lo que hace, pero el problema es que apenas viaja y tuve que hacer un esfuerzo para llevármelo a Budapest y para que asistiera a un concierto folclórico, porque yo quería que la percusión que se escuchara en el film no fuera convencional, sino a partir de los golpes que los bailarines dan en sus botas con la palma de la mano”. Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 238.

⁷⁷¹ Un recurso visual muy parecido al que Marco Bellocchio emplea en *La condena* (1991), cuando la protagonista desciende las escaleras del museo después de haber sido violada.

⁷⁷² Costa-Gavras a Gary Crowds, en CROWDUS, G. (1990), *op. cit.*, p. 6.

FIGURA 7:



Epílogo. En el cine de Gavras no hay concesiones (o casi).

Un epílogo íntimo vuelve a poner a los dos personajes principales –padre e hija– frente a frente, aunque muy alejados de su situación inicial del prólogo, cuando bailaban al son de la música húngara. Aquí, Ann se aleja de su padre, que aparece filmado a través de los cristales –planteando una barrera– o deformado por los espejos de la habitación, siempre como representación del nuevo punto de vista con que le “descubre” su hija, paralelamente al espectador.

La doble naturaleza de los personajes –el aspecto humano y terrible de Laszlo, que se revuelve y acusa a su hija de estar programada por los comunistas– y el doble

punto de vista de Annie, que pasa de ser hija devota a repudiar a su padre, y de abogada defensora a acusadora enfervorecida, se visualiza también a través de un sutil juego de espejos no forzado⁷⁷³. [Ver **Figura 8**].

FIGURA 8:



Uno de los aspectos que se plantean en este clímax final es la incógnita que late finalmente respecto al personaje de Mueller-Stahl, el monstruo apacible, cuya perspectiva es anulada porque el relato se cuenta desde la visión de Jessica Lange. Su impasibilidad, su negación absoluta de sus crímenes pasados y su paranoia anticomunista, ¿responden a la realidad de una amnesia necesaria en la intimidad de un personaje que vive “otra vida”, o son la reacción lógica de una bestia fría, cínica y calculadora? Esta actitud se refleja en la mirada desconcertada de Ann, pero también en

⁷⁷³ “La última escena de La caja de música, con la discusión entre el padre y la hija, tenía dos o tres páginas de diálogos. Empezamos a ensayar y fui cortando hasta que quedaron solo dos o tres frases, y entonces decidí que la rodaríamos en un solo plano. En este caso me parecía absolutamente indispensable, pero al final tuve que hacerla en dos planos, porque en un momento dado Armin Mueller-Stahl agarraba a Jessica Lange con tal fuerza que le levantó la blusa y se veía el micrófono”. Costa-Gavras a Esteve Riambau, en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 240.

la cierta incomprensión de su padre, que pese a haber sido desenmascarado, mantiene el mismo perfil que en el resto del film⁷⁷⁴.

Gavras se deja en esta ocasión vencer por una idea de justicia, más allá de las apariencias tenebrosas que adquiere la impunidad final del ex-nazi. Si bien el sistema ha fallado inicialmente a la hora de procesar al culpable real, en última instancia la valentía individual de la protagonista –y aquí volvemos sobre el tema del héroe frente al colectivo como en *Z*–, concluirá con la denuncia de su propio padre ante el fiscal, y con la reapertura del caso.

Un acto que además plantea de nuevo el tema de la traición, como modo habitual de lograr o de intentar lograr esa justicia por parte de los personajes del director: la traición a una clase, a un sistema, o a la familia, como en este caso, justificada también en “*preservar el futuro representado en su hijo*”⁷⁷⁵. Un planteamiento un tanto *edípico*, que vuelve sutilmente sobre las raíces de la tragedia griega⁷⁷⁶.

El final se pliega a la exigencia convencional de justicia genérica y da una “segunda oportunidad” al engranaje institucional norteamericano, pero al igual que en *El sendero de la traición*, concluye con la destrucción personal de los protagonistas. Ann le dice a su padre que no quiere volver a verle, y que tampoco dejará que su nieto le vea. El sistema también queda cuestionado (o al menos su ala más conservadora), representado por el suegro de la protagonista, que al final de modo contradictorio con la verdad revelada, habla en segundo plano a la prensa, describiendo el proceso como la inquisición de un ciudadano honrado, de lo que culpa a una “*camarilla liberal*”, sentenciando: “*Preocupémonos de los nietos, no de los abuelos*”⁷⁷⁷.

En este sentido, Gavras vuelve a utilizar como símbolo un caballo, alertando del peligro presente de lo narrado, al mostrar al niño del film a lomos de un caballo que su abuelo sujeta firmemente con una cuerda, denunciando en definitiva el peligro de la herencia proyectada al futuro, y no solo el ajuste de cuentas con el pasado. [Ver **Figura 8**]. El final “político” suaviza el drama íntimo y la traición de la protagonista puede verse como una victoria triste. Sin las dos secuencias finales; si el film concluyese con

⁷⁷⁴ Stanley Kauffmann realiza una crítica bastante negativa del film, pero resalta esta cuestión como el motivo de más interés de la película: “¿Pueden los seres humanos dominar su propia mente convenciéndose a sí mismos de que el pasado no existe y de que solo el presente es verdad, sobreponerse a la exhumación del pasado y hacerlo parecer una fantasía?”. KAUFFMANN, S., “The Past, Future and Present”, *The New Republic*, 5 de febrero de 1990, vol. CCII, nº 6, p. 27.

⁷⁷⁵ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 156.

⁷⁷⁶ Un detalle apuntado por Tom O’Brien en su crítica del film. O’BRIEN, T., “Heroism Without Glamour: *Henry V* & *Music Box*”, *Commonweal*, 23 de febrero de 1990, vol. CXVII, nº 4, p. 117.

⁷⁷⁷ COSTA-GAVRAS (1989), *op. cit.*

la escena del niño a caballo dirigido por el abuelo, el discurso político habría resultado demoledor.

La política en *La caja de música*:

El planteamiento de *La caja de música* con respecto al ex-nazi encarnado por el co-protagonista se articula como la otra cara de la moneda del oficial nazi Gerstein de *Amén*, este sí acusado injustamente de crímenes de guerra. De hecho, el personaje de Laszlo podría ser la versión posterior del sádico doctor, interpretado por Ulrich Mühe, que se fuga a Sudamérica al final de dicho film.

El film no se basa en ningún hecho real concreto (más allá de los trazos biográficos del padre del guionista) pero, como apunta Riambau⁷⁷⁸, bebe de múltiples precedentes de antiguos nazis refugiados en otros países con nuevas identidades. Dos de ellos son citados en el film de pasada, Klaus Barbie, con quién se dice que el personaje encarnado por Donald Moffat, ex-directivo de la CIA, tomaba *bourbon*, y John Demjanjuk, a quien se menciona explícitamente como caso análogo⁷⁷⁹. Barbie, dirigente de la Gestapo y de las SS conocido como “El carnicero de Lyon”, fue rescatado por la CIA para los que realizó servicios de contraespionaje –como se alude en el film–, y se refugió en Argentina, dónde colaboró con el régimen de Perón, recalando más tarde en Bolivia y en Perú, dónde ayudó a organizar escuadrones de la muerte. Al final de su vida, tras ser extraditado, fue juzgado en Francia y condenado a cadena perpetua. El caso de Demjanjuk fue más rocambolesco y similar a algunos de los planteamientos en torno a los que gira el film. Tras conseguir la ciudadanía americana, fue extraditado a Israel en 1986 en dónde fue sentenciado a muerte. No obstante, fue liberado posteriormente al revocarse el veredicto, tras comprobar que en la documentación soviética que acreditaba sus crímenes, se había cometido un error de confusión en los apellidos. No obstante, y pese a habersele devuelto la ciudadanía norteamericana, el caso siguió siendo objeto de conflicto, y volvió a ser juzgado posteriormente.

⁷⁷⁸ RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 151.

⁷⁷⁹ Ranieri Polese traza la analogía entre estos dos personajes de la realidad y el personaje de ficción de Michael Laszlo, según la cual el film no solo se inspira en su historia, sino que en el caso de Demjanjuk, se convierte en premonitorio. POLESE, R. (2002), *op. cit.*, pp. 76-77.

Como prueban estos resúmenes, Gavras y Eszterhas construyen su ficción a partir de datos verídicos reformulados en la ficción, como en su film precedente⁷⁸⁰. No obstante, una singularidad específica se revela en este film de Gavras. Un planteamiento novedoso a la hora de abordar la esfera histórico-política en su filmografía. Se trata de la construcción de un drama íntimo que edifica su discurso político a partir de un planteamiento psicológico, no desconocido en Gavras, pero que solo había aflorado en su cine –particularmente en *Hanna K.*– de un modo puntual. El motivo es precisamente que Gavras se desliga en general del problema político contemporáneo a la acción para centrarse en una cuestión de memoria histórica, encuadrada en una historia personal de ficción (intensificada por el pasado familiar de Eszterhas). De ahí, que la puesta en escena se revele más simbólica que nunca, tanto en la elección de los encuadres como en la construcción de metáforas que aluden constantemente al pasado –de la Historia y de la intrahistoria–. Una decisión que en cierto modo, anticipa la tendencia posterior del autor, a partir de su siguiente film, a decantarse por las fábulas metafóricas en sustitución del *thriller*, como método para diseccionar la realidad política o social.

En cuanto a los temas, ya aludidos, junto a la denuncia transparente de los crímenes nazis, o la crítica lateral a la actuación de los regímenes comunistas, uno de los principios determinantes del discurso político de *La caja de música*, como en *El sendero de la traición*, se centra en el fascismo contemporáneo, en su mutación disimulada, contenida en el seno de las sociedades democráticas. El autor plantea la existencia de sectores revisionistas que cuestionan el holocausto, a partir de un antisemitismo larvado representado de modo evidente por el pasado de Laszlo (Armin Mueller-Stahl), pero incluso de modo más expreso en presente por el otro abuelo, Harry Talbot (Donald Moffat), insigne representante de la derecha republicana –su foto junto a Reagan es visible en una de las escenas–.

Este personaje llega a comentar cínicamente que “*El holocausto es la vaca sagrada del mundo. Los supervivientes del holocausto son santos seglares*”⁷⁸¹, cuando se entera de que el juez asignado al caso es judío (J.S. Block / James Zagel), mientras simbólicamente Ann abre otra caja de música que deja oír su melodía. “¿Cuántas cajas

⁷⁸⁰ Costa-Gavras explica que junto a los casos célebres de refugiados nazis en América, se basó en las transcripciones de juicios que le proporcionó el juez y novelista James Zagel (Costa-Gavras a Gary Crowder, 1990, *op. cit.*, p. 4), quien interpreta al juez del film bajo el pseudónimo J.S. Block, retomando el precedente sentado por Otto Preminger en *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a Murder*, 1959), referente del “cine de juicios”, en la que el verdadero juez Joseph N. Welch, también encarna al juez del film. Un film, por cierto, muy apreciado por Gavras, del cual tomó prestado el título en la denominación preliminar de Z: “anatomía de un asesinato político”.

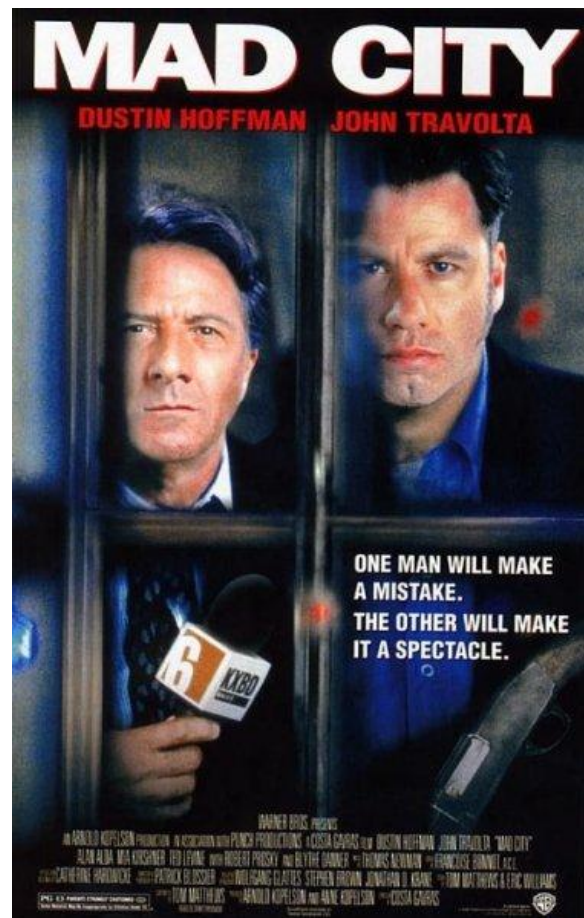
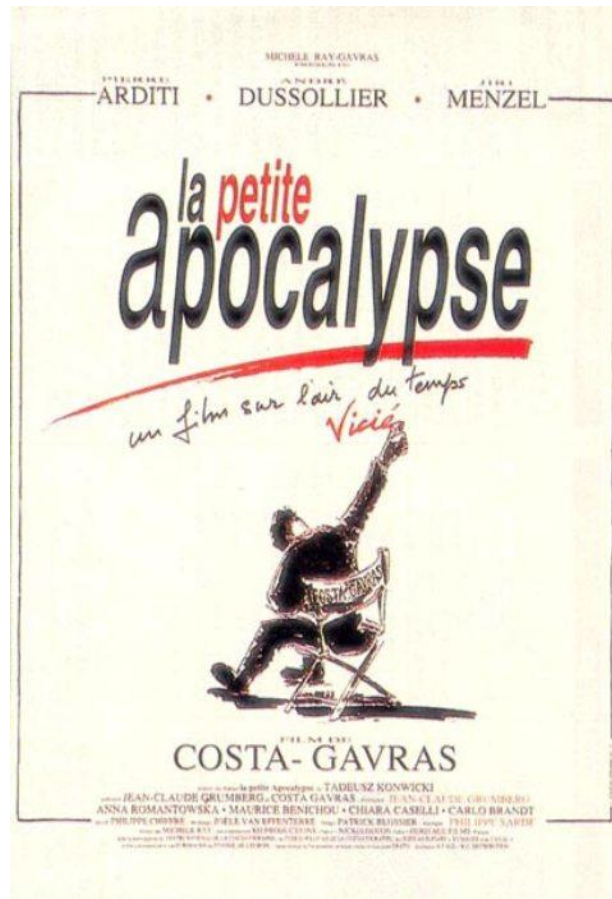
⁷⁸¹ COSTA-GAVRAS, (1989), *op. cit.*

de música quedan escondidas?”, parecen querer decir los autores. Un apunte que indaga levemente en la paranoia anticomunista tradicional de los Estados Unidos, relativa especialmente al punto álgido de la Guerra Fría en los cincuenta, incluso mediante la alusión a la “caza de brujas”, cuando Ann se obstina en interrogar a los testigos-víctimas del juicio en base a su filiación comunista.

En este sentido, los personajes de Laszlo y Talbot –los dos abuelos del niño, en otra metáfora de las raíces históricas del pueblo americano y europeo– representan los dos rostros complementarios de la memoria oculta que Gavras y Eszterhas denuncian: la del criminal y la del cómplice necesario. De hecho, Gavras lo aprovecha para insertar una eficaz trampa en la intriga, cuando Ann se entera por su hijo de que el abuelo le ha contado que el holocausto fue una exageración; tanto Ann como el espectador, una vez más identificados, piensan que el abuelo al que se refiere el chico es Laszlo (Mueller-Stahl), el acusado, pero poco después se revela que es el otro abuelo, el prestigioso abogado americano Talbot (Moffat), el que le ha contado a su nieto esa peculiar versión de la *shoah*. Gavras vuelve a plantear de este modo –sutil pero implacablemente– una revisión del papel de los Estados Unidos en la historia contemporánea. “*Nuestro país siempre ha tratado de ser un refugio para los perseguidos. Y tras la guerra acogimos a miles de víctimas, pero desgraciadamente también entraron algunos de los verdugos*”,⁷⁸² comenta el fiscal (Forrest) en su última aparición.

Gavras se interesa por la segunda lectura, y como en la totalidad su obra, trata de poner el foco sobre los responsables complementarios. Si en *Sección especial y Amén*, Gavras denuncia la responsabilidad francesa y la del Vaticano –principal y respectivamente– como aliados explícitos o implícitos del fascismo, en *La caja de música*, trata de alumbrar la responsabilidad de los Estados Unidos en ese sentido, como lo había hecho previamente al analizar su papel en el establecimiento o mantenimiento de regímenes fascistas en Europa –Z– o Latinoamérica –*Estado de sitio y Desaparecido*–; o sus propios fantasmas interiores en *El sendero de la traición*.

⁷⁸² COSTA-GAVRAS (1989), *op. cit.*



12. LA FARSA COMO DESCRIPCION DE LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

La petite apocalypse (1993)

Costa-Gavras inaugura los años noventa con esta pequeña pieza de cámara, comedia total y atípica en su filmografía, que marca el inicio de su colaboración con el dramaturgo Jean-Claude Grumberg. De hecho, el tono de farsa más o menos matizado, será la constante de toda la obra posterior de Gavras —con las excepciones de *Amén* (2002) y de *Mon colonel* (2006), de la que solo es guionista—. Todas las películas recientes de Gavras desde *La petite apocalypse* (1993), pasando por *Mad City* (1995) —sin Grumberg—, *Arcadia* (2005), *Edén al oeste* (2009), hasta *El capital* (2012) —las tres últimas con Grumberg— está marcada por ese tono de fábula crítica grotesca, pero hasta cierto punto amable, o al menos lúdica, que atañe a la sociedad europea —o norteamericana en el caso de *Mad City*— posterior a la caída del muro. Dice Costa-Gavras a este respecto, y en especial sobre *La petite apocalypse* (film que resultó un fracaso general): “*Puede ser, quizá como avanzadilla y quizá con sarcasmo, como una autoparodia. No si se logró lo pretendido o no, pero en todo caso lo hicimos con ese espíritu. A veces pasa con las películas... queremos hacer una cosa y después la gente no lo entiende*”⁷⁸³.

El proyecto de *La petite apocalypse* se fue fraguando desde el final de los años ochenta. Grumberg escribió diversos tratamientos basándose en la premisa de la novela

⁷⁸³ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

homónima de Tadeusz Konwicki, cuyo argumento es trasladado al París contemporáneo y a las nuevas circunstancias históricas. Precisamente, la convulsión histórica que provocó la caída del muro de Berlín en 1989, y la posterior desmembración de la Unión Soviética, generaron algunos problemas a los autores del guión, que tuvieron que reescribirlo en diversas ocasiones para ajustarse a la vigencia del contexto, a tenor de la velocidad a la que se iban desintegrando los regímenes socialistas del Este. Gavras escogió como protagonista de su film al realizador checo Jirí Menzel, con quien había compartido el Oso de oro de Berlín del 89 concedido *ex-aqueo* a *La caja de música*, y a la inédita *Alondras en el alambre*. Menzel encarna al involuntario suicida Stan, ingenuo escritor polaco desconocido, que se ajusta al patrón de comediante tímido y cándido, que para Gavras emulaba la imagen de Svejek, popular personaje de la literatura satírica checa creado por Jaroslav Hasek, sobre un “buen soldado” de la Primera Guerra Mundial al que no dejan de ocurrirle peripecias involuntarias⁷⁸⁴.

La apariencia estética del film, funcional y elegante, se inscribe en cierta tradición de comedia “teatral” francesa contemporánea. Apenas un escenario —el apartamento parisino de Henri (Pierre Arditi), uno de los protagonistas—, con la excepción del último acto, desarrollado en Roma, y una planificación amplia, en *scope*, y con colores cálidos y apacibles. A esta tonalidad de comedia se suman los actores, podríamos decir que grandes comediantes contemporáneos franceses, André Dussollier y Pierre Arditi, habituales del último cine de Resnais (precisamente ajustado a esas premisas descritas de comedia luminosa), y una cierta querencia por la acumulación de situaciones absurdas cuando no abiertamente paródicas, casi propias del *slapstick* de Blake Edwards, y en particular de sus films “franceses” progresivamente decadentes del ciclo de *La pantera rosa*.

La diferencia es que, en este caso, las situaciones “divertidas” se crean a partir de elementos de tragedia negra —como la permanente alusión al suicidio que se realiza durante toda la película, o la oficiosa consideración del personaje de Jirí Menzel como condenado a muerte—, una combinación de tonos que no acaba de encontrar un equilibrio ajustado, y que provoca siempre cierto estupor y extrañamiento. [Ver **Figura 1**]. De hecho, Costa-Gavras explica que esta seña de identidad del dramaturgo y guionista Jean-Claude Grumberg es lo que le motivó para trabajar con él: “*hacía años*

⁷⁸⁴ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.) (2002), *op. cit.*, p. 39.

*que queríamos trabajar juntos. Su humor, sus humores, su coherencia, me afectan profundamente. Con sus obras de teatro hace reír mientras lo que se quiere es llorar o aullar de cólera. La cólera siempre llega después, tamizada, ennoblecida*⁷⁸⁵.

FIGURA 1:



El *slapstick* por etapas se desarrolla siempre a partir de elementos macabros: Stan se sube a una silla para cambiar una bombilla fundida y finge ahorcarse jugando con su sombra. Por accidente queda ahorcado de verdad, el cable se rompe y cae tirando al suelo la vela con que se iluminaba, lo que provoca un incendio y un apagón general.

Sinopsis:

La historia se mueve en torno a cuatro personajes, dos amigos ex-comunistas y ex-activistas del 68, Jacques (André Dussollier) y Henri (Pierre Arditi), la esposa polaca de este último, Catherine (Anna Romantowska), y el ex-marido polaco de esta, el refugiado Stan (Jirí Menzel), que vive en la buhardilla del apartamento del matrimonio. Precisamente un accidente casero de Stan, adquiere para el resto de los personajes la apariencia de un suicidio; una circunstancia que pone en marcha un plan descabellado, por parte de los dos amigos franceses con la connivencia de un editor ex-maoísta (Maurice Bénichou): a cambio de que Stan se suicide en la plaza del Vaticano, quemándose a lo bonzo como protesta durante un acto pacifista promovido por el papa, sus obras completas serán editadas en todo el mundo, aprovechando el tirón del escándalo. Tras diversos preparativos y situaciones imposibles, finalmente, llegado el

⁷⁸⁵ Declaraciones de Costa-Gavras en el *press-book* de *La petite apocalypse*, recogidas en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 164.

momento, la acción suicida y espectacular fracasa, no solo porque Stan (Menzel) no está dispuesto a llevarla a cabo, sino porque son varios suicidas más los que han tenido la idea de quemarse durante la alocución del papa. El “pequeño apocalipsis” colectivo que se desarrolla en la plaza de San Pedro pierde así novedad y singularidad, desbaratándose el efecto mediático que buscaban los protagonistas.

Sobre el film:

El desarrollo de esta premisa atraviesa diversas etapas en las que confluyen el absurdo y la farsa por acumulación, con algunas incógnitas narrativas que evidencian cierta inverosimilitud en la historia. Digamos que solo el contexto histórico abstracto es realista. La intencionalidad humorística –no siempre lograda– no parte de un enfoque irónico del costumbrismo inherente a una tónica social, o política, sino que nace de la construcción de una situación excepcional, que desde el mismo inicio resulta un tanto artificiosa como punto de partida para establecer un comentario crítico político o sociológico.

La idea promovida por la pareja de protagonistas franceses, cuyos perfiles resultan esquemáticos y poco trabajados, pese al carácter cuasi autobiográfico que Gavras pretende otorgarles⁷⁸⁶, resulta tan disparatada, que nunca se comprende muy bien cuales son sus intereses en llevarla a cabo. El propio Gavras lo reconoce: “(...) *la gente salía del cine sin entender que los dos protagonistas quisieran que alguien se suicidara y no hicieran el menor esfuerzo para salvarlo. Ahí había un problema de estructura dramática, que con Jean-Claude Grumberg, el guionista, jamás conseguimos resolver. Porque, efectivamente, no había motivos suficientes para aceptar que el protagonista accediera a suicidarse de acuerdo con un largo plan premeditado*”⁷⁸⁷.

La actitud de los personajes parte de un idealismo un tanto incoherente, como ocurre también en el personaje femenino de Catherine –la ex-esposa del polaco suicida– y ni siquiera se atisba en ellos, un interés espurio o material, al modo de los personajes –por poner un ejemplo– que Walter Matthau solía encarnar para Billy Wilder, una referencia bastante reconocible del film, compartida también con *Mad City*. Tal vez esas

⁷⁸⁶ Gavras define a los personajes como “*franceses desesperados, que lo tienen todo, (...) en resumen, franceses un poco como nosotros, o como muchos que nosotros conocemos*”. Cita del *press-book* del film, recogida en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 165.

⁷⁸⁷ Costa-Gavras a Esteve Riambau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 224.

motivaciones puedan hallarse en la intención paródica sobre un determinado tipo de burgués de izquierdas dispuesto al sacrificio ajeno para cumplir con sus ideales teóricos y con su conciencia. “La petite apocalypse *jugaba también sobre la idea del ‘sacrificio’, de hacer el bien para salvar a la gente. Una idea típica de cierta gente de izquierdas que tenía una visión paternalista de los países del Este en la época del comunismo*”⁷⁸⁸. “Nosotros, los occidentales, pensábamos que teníamos la verdad. Todos esos antiguos comunistas nos decían como había que vivir. Esa era la idea. Esa gente era como un gran hermano, los que sabían lo que había que hacer. El libro parte de esa idea, con algunas diferencias. De hecho, nuestra adaptación es *difiere bastante del libro original polaco*”⁷⁸⁹.

El tono de sátira política se conjuga con toques puntuales de costumbrismo casi mediterráneo, que recuerda también, en cierto modo, a algunos patrones del Wilder metido en política –bien en *Ninotchka*, como guionista, o en *Uno, dos, tres* (*One, Two, Three*, 1961)–; los nuevos funcionarios polacos son realmente los viejos, que ahora leen el *Financial Times*, y que han modificado la máxima hipócrita de la construcción del socialismo, por la de la construcción de una sana economía de mercado, mientras que el antiguo dirigente estalinista de la Unión de Escritores Polacos, se dedica ahora a la fabricación de marionetas de Juan Pablo II. Solo los verdaderos idealistas –como Konwicki, el autor de la novela inspiradora y profusamente citada durante la película, o como el personaje de Stan (Jirí Menzel)–, creadores en el sentido más profundo del término, convencidos en su día –quizá erróneamente según apunta Gavras, desde los tiempos de *La confesión* (1970)– de sus propios ideales socialistas, y por ello mismo, críticos a la larga con los sistemas prácticos implantados en sus países, permanecen tan ajenos y alejados de la nueva realidad surgida después del 89, como lo estaban de los regímenes anteriores.

En este sentido, el personaje de Stan (Jirí Menzel) parece plegarse al patrón de ingenuo de buenos sentimientos que se convierte en la víctima de su asociado opuesto, pero tampoco se entiende congruentemente que se amolde tan dócilmente a la idea de suicidarse cuando realmente está en contra de todo el plan. Solo su adormecimiento sentimental por la renovada actitud cariñosa de su ex-mujer hacia él explica en parte su aceptación, pero dado que su voluntad última es escapar del destino final que todo un

⁷⁸⁸ Costa-Gavras a Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.) (2002), *op. cit.*, p. 39.

⁷⁸⁹ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

equipo de asesores y gurús mediáticos han preparado para él, su oposición resulta demasiado ligera.

Durante toda la preparación del macabro evento, se incluyen diversas anotaciones grotescas, progresivamente rocambolescas, y siempre planteadas desde una perspectiva de comedia exagerada y muy macabra. El objetivo último parece ser la descripción sarcástica de la frivolidad de la sociedad actual. La voluntad de los autores es construir un “*vodevil obsceno*”⁷⁹⁰. De este modo, se nos muestra a un médico –de claras connotaciones nazis– que ha inventado un medicamento para anular el dolor que pretende exportar al tercer mundo; al equipo cinematográfico que invade de modo sensacionalista la privacidad del “condenado” Stan; el extravagante comportamiento del cónsul polaco en París; y la traca final compuesta por las diversas imágenes surrealizantes y anticlericales que se suceden en torno a la conmemoración papal, desde la llegada de los personajes al aeropuerto para tomar el avión a Roma, hasta el mismo final de la película.

FIGURA 2:



Costa-Gavras nunca había mostrado su ironía crítica en el aspecto sociopolítico de forma tan extrema.

Precisamente, en este último caso, Gavras logra la culminación por saturación de todos sus ensayos burlescos sobre el poder, desde los militares de Z (1969), pasando por los diversos tribunales falsos, colaboracionistas franceses, etc. de sus siguientes films, para entregarse sin medida, a la puesta en imágenes de un verdadero circo, que halla su momento cumbre en el último acto. Algunas pistas más evidentes sobre este tono tan

⁷⁹⁰ Declaración de Costa-Gavras y Jean-Claude Grumberg en el *press-book* del film, recogido en RIAMBAU, E. (2005), *op. cit.*, p. 170.

exacerbado si que pueden encontrarse en films previos suyos, pero precisamente en los alejados del contenido sociopolítico: “*Cómo en Clair de femme y Consejo de familia, Costa-Gavras recurre a un humor grotesco y cercano al absurdo para acentuar el carácter de unos personajes excluidos de la sociedad*”⁷⁹¹.

La risión que se hace sobre la figura del papa y sobre los peregrinos que acuden a Roma, alcanza cotas de crueldad satírica (más intensas si cabe a tenor de las recientes imágenes de masas que pueden observarse en las diversas jornadas de la juventud organizadas por el Vaticano) y que se multiplican en las secuencias del aeropuerto, cuando un rezo múltiple obliga a Stan (Menzel) a arrodillarse, quedando sin sentido posteriormente, cuando al levantarse choca con el saliente de una cruz que rompe en dos. [Ver **Figura 2**]. Estos apuntes se complementan con los de la fiesta que los conspiradores preparan junto al Vaticano para celebrar la inmolación de Stan, que casi adquiere la forma de un siniestro ritual pagano, y que concluye con la entrega de una joven y bella mujer al suicida, que resulta ser la hija de uno de los orgullosos ejecutivos⁷⁹².

Este tono ácido queda equilibrado, e incluso puntualmente anulado, por una poética blanda que otorga el citado carácter de fábula al relato; un signo también recurrente en el tándem Gavras-Grumberg, que alcanza su punto máximo en *Edén al oeste* (2009). El film queda trufado de un cierto simbolismo sentimental que juega con los elementos visuales en ese sentido, y que si en algunos aspectos remite a Billy Wilder, aquí retoma claramente el aire de las comedias de Frank Capra, o los exponentes más blandos del neorrealismo italiano. En este sentido, el final del personaje de Stan –su retorno a la felicidad más íntima y natural– vendrá dado por la aparición de un simpático personaje polaco, antiguo escritor, que ahora se dedica a limpiar parabrisas en los semáforos de Roma. Stan halla en esta solución idílica y sencilla, en verdad simple, la clave de la felicidad y la solución ideal para su futuro. Una llamada –utópica pese a la manipulación sentimental, claro esta– que parece devolver al personaje a una especie de humilde estado de naturaleza, en donde, por medio de las cosas sencillas, hallará su máxima recreación. Un final típico de las obras más populares del citado Capra (o de *Milagro en Milán* de De Sica), que sin embargo, no deja de encerrar una cierta mala idea.

⁷⁹¹ RIAMBAU, E. (2005), *op. cit.*, p. 168.

⁷⁹² Un ambiente que no esta lejos de las sesiones oscurantistas, políticas y religiosas, que se veían puntualmente en dos films recientes de Bellocchio: *La sonrisa de mi madre* y *Buenos días, noche*.

La visión política:

Este film, de escasa trascendencia cinematográfica comparado con las grandes obras del director, marca sin embargo un punto de inflexión fundamental en la visión política del autor. La muerte de las ideologías, ya sea la muerte institucional del socialismo del este, o el final del idealismo progresista que representan los dos protagonistas franceses, da paso a un mundo nuevo que perfectamente puede identificarse con la postmodernidad, y que Gavras ya solo querrá o sabrá tratar desde un ámbito cercano a la parodia. *“En vez de implicarnos en un film realista sobre la actual crisis moral, le hemos dado la vuelta al libro de Konwicki para no conservar de él más que la fábula, la metáfora. Ese desfase es lo que nos ha interesado. Recomponer la realidad. Un intento de hablar de hoy en primera persona. Un film sobre el aire de los tiempos, el aire viciado de los tiempos”*⁷⁹³. Costa-Gavras explica, así mismo, a propósito del film, que *“la ironía es una de las pocas armas que sobreviven”*⁷⁹⁴.

La frivolidad, la publicidad, el mundo del marketing afectan a todas las esferas de poder aludidas en el film, desde la nueva geopolítica surgida después de la URSS, pasando por la descripción del mundo católico que rodea al papa, hasta adentrarse –y este es otro nuevo punto fundamental de la aproximación de Gavras y Grumberg– en el estrato social burgués, preferentemente francés. En este caso una familia acomodada y excéntrica que vive en el centro de París, como con matices ocurrirá en el caso de los protagonistas de *Arcadia* o de *El capital*.

Frente al equilibrio entre el contexto político –mucho más político que social– y los aspectos emocionales que Gavras ha combinado en sus films previos desde *Desaparecido* (1982), la nueva asociación entre el director y Grumberg desplaza el foco crítico –siempre desde un enfoque indisimulado de comedia– al ámbito social. Un aspecto que el cineasta no comparte: *“Yo no veo la diferencia entre lo social y lo político. ¿Qué es lo político sin lo social y lo social sin lo político? Es una mezcla. Es lo mismo. Para mí la política, lo he repetido a menudo, quizá usted lo ha leído en las entrevistas, no se refiere solo a los políticos que tienen el poder, sino a cómo cada uno de nosotros se comporta en la sociedad con el poder que tiene. Todos tenemos algún poder. Yo tengo poder, usted tiene poder. La pregunta es ¿qué es lo que hace usted con*

⁷⁹³ Declaración de Costa-Gavras y Jean-Claude Grumberg en el press-book del film, recogido en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 170.

⁷⁹⁴ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.) (2002), *op. cit.*, p. 39.

*ese poder? La pregunta es ¿qué es lo que hace usted con ese poder? Hoy lo principal es el poder del dinero, y el poder del dinero está manejado por alguien. Antes era mucho más el poder político e ideológico lo que hacía que la gente se convirtiera en fanática de tal o cual persona, que les llevaba de la mano. Eso se está superando cada vez más, aunque aún no completamente del todo. Así que, al final siempre están los hombres y las mujeres, siempre está la sociedad, como se dice en griego, la polis, la ciudad*⁷⁹⁵. Gavras solo renunciará a este enfoque pseudoparódico de la contemporaneidad que analiza los efectos sociales y no los procesos políticos (desprovistos de *puissance* dada la hegemonía del planteamiento neoliberal globalizado, desideologizados, de definitiva), cuando precisamente, en los casos de *Amén* (2002) y *Mon colonel* (2006), sitúe sus tramas en el pasado histórico, bien sea durante el nazismo o en el conflicto de Argelia, respectivamente.

La descripción que entraña *La petite apocalypse* no incide para nada en la esfera netamente política de la desintegración comunista o de la ruptura definitiva del sueño de la izquierda europea. Estos temas están introducidos como el motor de una serie de comportamientos individuales extravagantes. “*Cuando la ideología marxista se derrumba, tiene lugar un cierto extravío. Queríamos contar este extravío*”⁷⁹⁶, dice el director. En este sentido es revelador el análisis del film que plantea Yves Allion: “*Los personajes diseñados en La petite apocalypse están huérfanos de los años de contestación, de la época en que el socialismo francés poseía todavía una cultura de oposición. Se sabe bien que el cineasta no se excluye de esta ‘izquierda caviar’ que está aturdida, y desde este punto de vista, La petite apocalypse, se parece mucho a un saludable ejercicio de autoparodia*”⁷⁹⁷. (Un término “*autodérision*”, citado por el cineasta unas líneas más arriba para definir su película).

Gavras no analiza, sin embargo, ese problema. Simplemente plasma el caos resultante mediante la descripción de un grupo de personajes que intentan volver a encontrar su sitio en un nuevo entorno gobernado por las leyes del mercantilismo y de la imagen. “*Perdimos. Se haya sido comunista o no, se haya luchado en su contra o no, se haya deseado o no su caída, hemos perdido, hemos perdido en todos los terrenos. Entonces es necesario, si uno se expresa, si hace películas, si escribe historias, que los perdedores nos pongamos en escena. Eso no significa que los que han ganado tengan*

⁷⁹⁵ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁷⁹⁶ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en *Ibid.*, p. 39.

⁷⁹⁷ ALLION, Y, en *La saison cinématographique*, 1993, citado en CHAPEL, O. (Ed.), *Costa-Gavras. Une éthique de l'engagement*, Cinémathèque de Nice, Nice, 2011, p. 40.

razón... Pero es necesario despedirse de una forma de vivir y pensar. Es como si al perder el Este hubiéramos perdido el norte. Ahora cada cual vive para sí mismo. Es un film sobre la desesperación, la desesperación tranquila. Cada uno está un poco desesperado, por razones simultáneamente generales y particulares”⁷⁹⁸.

El gran hallazgo del discurso sociopolítico de Gavras, camuflado bajo el tapiz del absurdo rocambolesco y “ligero”, es que las ideas –de un signo o de otro– ya no mueven la acción de los poderes. Estos son representados como los muñecos de un videojuego en la misma introducción del film cuando Jacques (Dussollier) contempla en la televisión el dibujo del papa o la transformación del líder de la URSS en decenas de jefes de estado diferentes. El poder está dominado por una red más amplia e invisible. El estado criminal o la subversión de la democracia no es el objeto de la crítica, porque realmente ya no ostenta el poder. El enemigo del sistema razonablemente defendido por Gavras –que podría cristalizar resumidamente en la democracia y el Estado de derecho–, ya no es el fascismo, ni el estalinismo, ni sus derivaciones o máscaras.

Gavras, que en sus propias palabras manifiesta no saber muy bien con quien tener que enfadarse⁷⁹⁹, se adelanta sutilmente a su tiempo analizando con lucidez, aunque quizá sin demasiado acierto cinematográfico, la transformación del poder, la transición entre el mando de una clase dirigente reconocible para bien o para mal, y la omnipotencia abstracta que marca, en el inicio de la globalización absoluta –que atañe por fin al bloque soviético–, el poder de los medios, de los organismos financieros y de los poderes fácticos del dinero virtual. Una idea que acabará explotando en la realidad con la crisis económica de principios del siglo XXI, y que Gavras retomará expresamente en el 2012 con *El capital*. Solo el Vaticano –como ocurrirá posteriormente en *Amén*– parece representar simbólica y abstractamente para los autores una cierta forma de poder permanente, o al menos la metáfora de una autoridad –*soft power*, para algunos– que se ha sostenido durante dos siglos, incluso cuando el resto de poderes e ideologías tradicionales del siglo XX se están difuminando, especialmente en el lado izquierdo del espectro. Dice Gavras a este respecto: “*La idea de fondo es la del peso del poder en la historia humana. Sin tener un ejército, el Vaticano hace creer un buen número de dogmas a más de setecientos millones de personas*”⁸⁰⁰.

⁷⁹⁸ Costa-Gavras y Jean-Claude Grumberg en el press-book del film, recogido en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 170.

⁷⁹⁹ Costa-Gavras en *Ibid.*, p. 105.

⁸⁰⁰ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.) (2002), *op. cit.*, p. 39.

La denuncia y la integración, en corto:

Contre l'oubli (1991); *À propòs de Nice, la suite* (1994)

y *Lumière et compagnie* (1995).

A lo largo de los años noventa, Costa-Gavras participa en varias iniciativas colectivas, aportando tres cortometrajes dirigidos personalmente. El primero de ellos es un videoclip de denuncia protagonizado por M.C. Solaar, líder de un grupo de rap muy popular en Francia a principios de los noventa.

El video forma parte del film coral *Contre l'oubli* (1991), promovido por Amnistía Internacional, coordinado por Béatrice Soulé, y que comprende treinta segmentos diferentes dirigidos por importantes cineastas franceses entre los que se cuentan Jean-Luc Godard, Alain Resnais o Bertrand Tavernier, cada uno de ellos dirigidos a la condena de una situación específica que atenta contra los derechos humanos en la persona de algún activista represaliado –cada cortometraje está dedicado a uno de ellos–⁸⁰¹.

La película se pasó directamente por todos los canales de televisión franceses, salvo precisamente por el primer canal público, TF1, y posteriormente se estrenó en dos cines parisinos. Los textos que conforman cada una de las denuncias se publicaron más tarde en forma de libro, *Écrire contre l'oubli* (1991).

⁸⁰¹ La lista completa de autores y sus segmentos es la siguiente: Chantal Ackerman: "Pour Febe Elisabeth Velasquez, El Salvador"; René Allio "Pour Vythialingam Skandarajah, Reino Unido"; Denis Amar "Pour Dalton Prejean, USA"; Jean Becker "Joaquim Elema Boringue, Guinea Ecuatorial"; Jane Birkin "Pour Maria Nonna Santa Clara, Filipinas"; Bertrand Blier "Pour Alirio de Crisanto Mederos, Venezuela"; Jean-Michel Carré "Pour Mulugetta Mosissa, Etiopía"; Alain Corneau "Ali Muhammad al-Qajiji, Libia"; Costa-Gavras "Pour Kim Song-man, Corée"; Dominique Dante "Pour Abraham Serfaty, Marruecos"; Claire Denis "Pour Ushari Ahmed Mahmoud, Sudán"; Raymond Depardon "Pour Alirio de Jesus Pedraza Becerra, Colombia"; Jacques Deray "Pour Stanza Bopape, África del Sur"; Michel Deville "Pour Nguyen Chi Thien, Vietnam"; Jacques Doillon "Pour Anstrum Amán Villagrán Morales, Guatemala"; Martine Franck "Pour Mamadou Bâ, Mauritania"; Gérard Frot-Couzat "Pour Wang Xizhe, China"; Bernard Giraudeau "Pour Ghassan Najjar, Siria"; Francis Girod "Pour d'Archana Guha, India"; Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville "Pour Thomas Wainggai, Indonesia"; Romain Goupil "Pour Abd al-Ra'uf Ghabini, Israel"; Jean-Loup Hubert "Pour Andreas Christodoulou, Grecia"; Robert Kramer "Pour Fidel Intursa Fernández, Perú"; Patrice Leconte "Pour Alexandre Goldovitch, URSS"; Sarah Moon "Pour Augustine Eke, Nigeria"; Michel Piccoli "Pour Nasrin Rasooli, Irán"; Alain Resnais "Pour Esteban González González, Cuba"; Colin Serreau "Pour Vera Chirwa, Malawi"; Bertrand Tavernier "Pour Aung San Suu Kyi, Myanmar" y Nadine Trintignant "José Ramon Garcia-Gomez, México".

El videoclip de Gavras es una insólita aproximación al mundo de la moda rapera y *graffitera* de principios de los 90. El director plantea un montaje rítmico al son de una música cuya letra contiene la denuncia, pero editado a partir de una solución sencilla: un movimiento de cámara seguido por los jóvenes que aparecen en el video mirando al objetivo. Este planteamiento multicultural y juvenil avanza la solución poética del segmento de Gavras para *Lumière y compañía*. Cómo explica la propia canción, la condena y la petición, hecha en forma de carta al Presidente del país en cuestión, se refiere a Kim Song-Man, un estudiante y líder opositor surcoreano, detenido por el gobierno de Corea del Sur, en base a sus ideas políticas. [Ver **Figura 1**].

FIGURA 1:



La opción escogida por Gavras –una nueva fórmula en la denuncia, a través del musical⁸⁰²–, se pliega a sus principios de eficacia. *“Cuando nos reunimos todos los cineastas que íbamos a participar en el film, para exponer nuestras intenciones y no repetirnos, constaté que había una tendencia general hacia la estetización (...). En aquel momento yo estaba apasionado por el rap y por los graffiti. Incluso le propuse a Jack Lang [Ministro de Cultura (1981-1983; 1988-1993) y de Educación (1992-1993; 1997-2000), bajo diferentes gobiernos] que concediera un espacio físico a los raperos de París, ya que estaban perseguidos por todas partes. Él estuvo en principio de acuerdo, pero después se echó atrás, cuando vio que había un movimiento muy violento en contra. Fui a entrevistarme con gente totalmente desconocida, que me miraba con absoluta desconfianza. Uno de ellos era M.C. Solaar, que interviene en el film y después se convirtió en una gran estrella, aunque, a pesar del éxito se ha mantenido muy crítico con la sociedad. El texto lo escribió Robert Badinter, un abogado muy importante que durante años fue ministro de Justicia con Mitterrand y en el momento en que rodamos el film era presidente del Consejo Constitucional”*⁸⁰³.

⁸⁰² De hecho, Costa-Gavras explica con cierta ironía que siempre ha querido hacer una película musical: *“Es un sueño, eso es. Me gustaría mucho. La música es formidable, pero... ¿Qué musical haría? Escuche, hay un muy buen musical, que es West Side Story [Robert Wise, 1963] que habla de la sociedad americana mucho mejor que otras películas”*. Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁸⁰³ Costa-Gavras citado en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 160.

Un tiempo después, el opositor Kim Song-Man fue liberado. ¿Hay alguna forma más potente de hacer visible un mensaje que convirtiéndolo en una peculiar canción protesta de un grupo musical de éxito, e integrándolo en un videoclip suyo?

La segunda intervención colectiva es la participación de Costa-Gavras en una película de episodios conmemorativa del documental icónico de Jean Vigo *À propòs de Nice* (1929), coordinada por Georges-Marc Benamou, titulado precisamente *À propòs de Nice, la suite* (1994)⁸⁰⁴.

El episodio de Costa-Gavras es una de sus piezas más experimentales y burlescas, que casi parece una obra surgida del FEKS soviético en dónde se inicio Eisenstein: un corto mudo de siete minutos con sonido distorsionado e imagen ralentizada, que cubre un mitin del Frente Nacional de Jean-Marie Le Pen en Saint-Cyr, Niza, ciudad dónde la extrema derecha francesa tiene un importante apoyo.

Costa-Gavras explica el porqué del título de su episodio, “Les Kancobals”: “*Mi suegro, el padre de Michèle, era de Niza, y decía que el kancobal es un animal que tiene dos cabezas, una delante y otra detrás, y es muy malvado. ¿Por qué? Porque como no puede hacer caca, siempre está muy estreñado. Era una historia que les contaba a mis hijos para ilustrarles lo que era la maldad. Para mi, Le Pen y los suyos, son unos kancobals*”⁸⁰⁵.

El combate personal entre Costa-Gavras y Jean-Marie Le Pen venía de antiguo. El 4 de marzo de 1990, Gavras participó en un programa de entrevistas de carácter político llamado “7 sur 7”, presentado por Anne Sinclair. Gavras atacó al líder ultraderechista y este le demandó, ganando el juicio, porque el cineasta había interferido en su privacidad⁸⁰⁶; “*Dije las cosas que se decían en la época, pero que no estaban*

⁸⁰⁴ Los otros episodios: “Aux Niçois qui mal y pensent”, de Catherine Breillat; “Nice, Very Nice”, de Claire Denis; “La Prom”, Raymond Depardon; “Repérages”, de Abbas Kiarostami y Parviz Kimiavi, – una pequeña joya en la que un cineasta busca y encuentra por Niza a una de las actrices, ya anciana, que participó en el film de Vigo–; “La mer de toutes les Russies”, de Pavel Lungin; “Promenade”, de Raúl Ruiz.

⁸⁰⁵ Costa-Gavras citado en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 173.

⁸⁰⁶ “*Pactamos que no hablaríamos de Le Pen*” –cuenta Gavras–. “*Era horario de máxima audiencia, y el pretexto era el estreno de La caja de música, pero a pesar de todo, ella me preguntó por Le Pen y yo hablé de una serie de cosas que pertenecían a su vida privada: una historia sobre su mujer, con la que se decía que había robado a un tipo muy rico que tenía una fábrica de cemento. Él era alcohólico y, al parecer, la mujer de Le Pen se presentaba en su casa con minifalda y le mezclaba las pastillas contra el alcoholismo con alcohol. Al final, aquel tipo le dejó toda su fortuna a Le Pen, y por eso éste se hizo tan rico. Era una historia muy sórdida*”. Costa-Gavras citado en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 172.

probadas. Y me procesaron. Me costó el equivalente de tres mil euros, que pagué, pero, eso me permitió durante los años volver a repetir lo que había dicho en televisión”⁸⁰⁷.

A tenor de esta historia, narrada por el propio director, el episodio “Les Kancobals” puede considerarse –aunque el cineasta lo niegue expresamente⁸⁰⁸– un ajuste de cuentas, tanto político como personal. El director, figura muy conocida del progresismo francés, no podía presentarse en el evento del Frente Nacional así que envió a un operador de cámara a grabar con teleobjetivo. [Ver **Figura 2**].

FIGURA 2:



“Les Kancobals” es la mayor y casi la única aproximación de Gavras al cine documental, aunque parte precisamente de una fuerte premisa surrealista: las imágenes descontextualizadas de estos individuos, filmados en primer término, mostrando sus expresiones y miradas agresivas; y la sombra del líder Le Pen, sobre las efigies de sus colaboradores, mezclada con su voz, al lanzar el discurso, como si fuera un gruñido extraño de otro planeta, o el rugido de un monstruo. También puede notarse un cierto parentesco con la técnica del cineasta Chris Marker, amigo de Gavras.

Esta plasmación emparenta la película con otras previas del autor, en donde las fauces del fascismo quedaba definidas de igual modo –véase la representación de los militares en *Z*⁸⁰⁹, o de los miembros del consejo de administración de *El capital*–. A fin de cuentas, el discurso de Gavras plantea que el exceso ideológico, la fanfarria extrema y la propia naturaleza de estos grupos políticos, los convierte en una sátira andante, con el añadido del peligro real que representan. Es por ello, que la forma más “realista” que encuentra el autor para retratarlos tiende al expresionismo y a la distorsión casi terrorífica de sus voces.

⁸⁰⁷ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁸⁰⁸ *Ibid.*

⁸⁰⁹ Una referencia que apunta Esteve Riambau. RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 173.

El efecto que produce el objetivo de la cámara al centrarse sobre estas caras que no se saben observadas, adquiere, por otro lado, casi la apariencia de un ejercicio de *cinéma vérité* etnológico. El análisis de los rostros, escrutados durante largos segundos, implica la búsqueda de la causa de su adscripción a la extrema derecha. ¿Qué tienen de diferente esos seres para pensar de ese modo, y además para organizarse y defender esas ideas? El autor parece interpelarse a sí mismo y al espectador en busca de respuestas.

Una vez más, Gavras alerta con lucidez sobre una amenaza –el ascenso del populismo y de la extrema derecha en Europa–, que unos años después, en 2002, se revelaría como sorprendentemente cercana, cuando contra pronóstico el candidato Le Pen adelantó al socialista Jospin y pasó a la segunda vuelta de las presidenciales⁸¹⁰.

La tercera pieza colectiva de Gavras es el proyecto internacional *Lumière y compañía* (*Lumière et compagnie*, 1995), que, con ocasión del centenario del cine, propone a cuarenta directores de todo el mundo la realización de un pequeño corto con un prototipo de la cámara empleada por los hermanos Lumière en los orígenes del cine⁸¹¹. El proyecto nace de una idea de Philippe Poulet, historiador de cine y está coordinado por Anne Andreu y Sarah Moon, bajo unas normas precisas de filmación: “*un máximo de tres tomas, a plena luz del día y sin ningún refuerzo artificial, sin sonido sincrónico y con una duración máxima de un minuto*”⁸¹².

Como recuerda Riambau⁸¹³, Costa-Gavras además de un cineasta de prestigio internacional, había sido Presidente de la Cinémathèque Française y en ese momento era vicepresidente de la asociación conmemorativa del Premier Siècle du Cinéma. La idea de Gavras es coherente con su talante cinematográfico tanto en su vertiente político-social, como en cuanto a la importancia del concepto de punto de vista en su obra. Un grupo de jóvenes y niños de rasgos multiculturales se acerca al encuadre fijo de la cámara hasta llenarlo mirando fijamente. En un minuto, el tiempo límite de cada

⁸¹⁰ En octubre de 2013, según los sondeos, el Frente Nacional, ahora liderado por la hija de Le Pen, Marine, sería la fuerza más votada en Francia con el 24 % de los votos. ABELLÁN, L., “El populismo se consolida como refugio político de la crisis”, *El País*, 12 de octubre de 2013.

⁸¹¹ Los cineastas que participan en esta iniciativa son los siguientes: Merzak Allouache, Theo Angelopoulos, Vicente Aranda, Gabriel Axel, Bigas Luna, John Boorman, Youssef Chahine, Alain Corneau, Costa-Gavras, Raymond Depardon, Francis Girod, Peter Greenaway, Lasse Hallström, Michael Haneke, Hugh Hudson, James Ivory, Gaston Kaboré, Abbas Kiarostami, Cédric Klapisch, Andrei Konchalovksy, Patrice Leconte, Spike Lee, Claude Lelouch, David Lynch, Ismail Merchant, Claude Miller, Sarah Moon, Idrissa Ouedraogo, Arthur Penn, Lucian Pintilie, Jacques Rivette, Helma Sanders-Brahms, Jerry Schatzberg, Nadine Trintignant, Fernando Trueba, Liv Ullmann, Jaco Van Dormael, Régis Wargnier, Yoshishige Yoshida y Zhang Yimou.

⁸¹² RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, 175.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 175.

uno de los segmentos, Gavras plantea un pequeño juego de espejos metacinematográfico basado en la perspectiva: los espectadores mirados desde el otro lado, son casi interpelados, mientras la curiosidad de los que miran llena de inquietud y de poesía el pequeño fragmento. [Ver **Figura 3**].

FIGURA 3:



La otra lectura complementaria es la de la integración y universalidad que permite el lenguaje de la cámara, la comunicación que permite la imagen cinematográfica. Una idea muy simple pero llena de ética social y de compromiso. Casi un símbolo resumido y sintético de los principios creativos de su autor. Dice Gavras sobre la idea de integración: *“Si, de eso se trata. Y surge de la manera en que abordamos los proyectos en Francia. Es eso la excepción cultural. El absurdo, porque parece absurdo desde la forma de pensar americana, cuya pregunta sería ¿Quién financia eso? No lo sé. ¿Lo hace usted gratuitamente? Yo digo, sí. ¿Pero, por qué? Porque es divertido. Los americanos no lo entienden. Esa es la excepción cultural francesa. La película es divertida y está bien hacerla”*⁸¹⁴.

Costa-Gavras le explica a Riambau su intención, o fascinación, por aquello que los adolescentes observan asombrados, *“esa máquina que ha cambiado el mundo”*⁸¹⁵. Al comienzo de cada corto, cada cineasta ha de responde a la pregunta *“¿Por qué filma?”*. La respuesta de Costa-Gavras es: *“No lo sé, y en el fondo no lo quiero saber, a no ser por el placer que se convierte en júbilo cuando veo que la gente va a ver las películas”*⁸¹⁶.

⁸¹⁴ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁸¹⁵ Costa-Gavras citado en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 176.

⁸¹⁶ Costa-Gavras en el film: VV.AA., *Lumière et compagnie*, France-Denmark-España-Sweden, CinéTévé-La Sept Arte-Igeldo Komunikazioa-Soren Starmose AB-Canal+-Arte-Eurimages-Musée du Cinéma de Lyon, 1995.

Mad City (1997)

Tras un cierto paréntesis de cuatro años desde *La petite apocalypse*, con la excepción de algunos segmentos para films colectivos, y de la dirección de la ópera *Il mondo della luna* de Joseph Haydn, en Nápoles, Costa-Gavras, que tiene ya 63 años, regresa al largo y a los Estados Unidos con *Mad City*, su decimocuarto film y el cuarto de nacionalidad norteamericana. Previamente, estuvo a punto de dirigir un encargo americano, *Condenada* (*Last Dance*, Bruce Beresford, 1996), sobre una mujer reinsertada que se enfrenta a la pena de muerte, pero rechazó el proyecto porque no estaba de acuerdo con que Sharon Stone fuese la protagonista⁸¹⁷.

Mad City, que aborda el tema de los medios de comunicación y del periodismo en general, encierra una paradoja significativa ya presente sustancialmente en otro de los films estadounidenses del autor, *El sendero de la traición* (1988). Por lo que narra, por la inmersión en su contexto sociocultural y por la forma de abordarlo narrativa y estéticamente, se trata de una obra netamente americana –indiferenciable en estas marcas de otros productos comerciales de Hollywood⁸¹⁸—. Sin embargo, el punto de vista objetivo establece un distanciamiento sobre la historia, mostrando el conjunto como un todo ajeno, caótico y artificial. De ahí la paradoja de que un film de hechuras tan americanas, se plantee en su focalización, como si fuera observado por un extraterrestre, o al menos por un europeo. “*Quería hacer una película sobre la televisión: se toma un hecho aparentemente insignificante, se monta, se convierte en un acontecimiento nacional, incluso internacional, y después, al día siguiente... todo olvidado. Y poco importa si así se destruye a las personas. Una falta de respeto total por el espectador, eso es la televisión. ¿El film alcanzó su objetivo? No sabría decirlo*”⁸¹⁹.

⁸¹⁷ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, pp. 25-26.

⁸¹⁸ Concretamente en un film coetáneo con cierto parentesco, *La cortina de humo* (*Wag the Dog*, Barry Levinson, 1997), que además también tiene a Dustin Hoffman como protagonista en un personaje similar.

⁸¹⁹ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.), (2002), *op. cit.*, p. 43.

Este planteamiento se refuerza por la adopción de un tono peculiar, precisamente algo artificioso, que se balancea constantemente entre la farsa, con abundantes dosis de comedia negra y patetismo, y el drama emocional. Esto plantea, desde el punto de vista del guión, determinados problemas de coherencia en el comportamiento de los personajes principales, provocando descompensaciones dramáticas, sobre todo en su último tercio, pese a la dignidad y solidez del conjunto.

El mismo párrafo podría referirse, sin apenas cambios, al film de Billy Wilder, *El gran carnaval* (*Ace in the Hole*, 1951), de tema y desarrollo casi idénticos. Una película, como apunta Riambau⁸²⁰, en la que *Mad City* se mira constantemente, incorporando incluso un homenaje a su guionista, el mítico Charles Brackett, a partir del nombre del personaje encarnado por Dustin Hoffman⁸²¹. El film de Gavras se inscribe en la particular tradición americana del cine y el periodismo, a caballo entre las ácidas sátiras propuestas desde la comedia por Wilder o Preston Sturges, por citar dos ejemplos –el aire de fábula acerca la obra más al segundo cineasta que al primero–, y los contundentes dramas con toque social de los setenta, en la línea de Sidney Lumet. De hecho la trama de *Mad City* es un cruce entre *Tarde de perros* (*Dog Day Afternoon*, 1975), sobre el secuestro de un banco y sus consecuencias; y *Network, un mundo implacable* (*Network*, 1976), sobre el mundo de la televisión. Un cruce temático que apuntaba ya Amy Taubin en *The Village Voice*⁸²².

Pese al reparto y el atractivo potencial de la cinta, el resultado fue un fracaso comercial, que, con un coste de 50 millones de dólares, apenas consiguió recaudar diez en su exhibición en salas en los Estados Unidos, pese a situarse en el sexto puesto de la taquilla en el fin de semana de su estreno. El guión del film es del desconocido autor de un solo libreto Tom Matthews, periodista que adapta un argumento original propio y de Eric Williams inspirado en el asalto de la secta de los “davidianos” al rancho texano de Waco en 1993 –cubierto por la prensa con especial sensacionalismo–⁸²³. La película está producida por Arnold Kopelson, hombre potente de la industria con títulos muy versátiles que van desde *Porky's* (*id.*, Bob Clark, 1982), a *Platoon* (*id.*, Oliver Stone,

⁸²⁰ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 179.

⁸²¹ “Han dicho que el film se asemeja a *El gran carnaval* de Billy Wilder: no lo había pensado: tiene en el foco a la televisión, pero el discurso es diferente”. Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.) (2002), *op. cit.*, p. 43.

⁸²² TAUBIN, A., “*Mad City*”, *The Village Voice*, 18 de noviembre de 1997, p. 85.

⁸²³ El crítico de *Sight and Sound*, David Tse, aporta también como referencia el escándalo de O.J. Simpson, que explota en 1993, y se convierte en un circo mediático. TSE, D. “*Mad City*”, *Sight and Sound*, julio 1998, vol. VIII, nº 7, p. 46.

1986)⁸²⁴, mientras que el reparto está encabezado por dos de las estrellas más populares del Hollywood del momento: John Travolta y Dustin Hoffman, a los que se suma un lujoso elenco de actores, Alan Alda, Blythe Danner, Mia Kirshner –la bella adolescente de *Exótica* (*Exotica*, Atom Egoyan, 1994)–, o Ted Levine, en roles secundarios. “Nuestra intención era hacer una película pequeña, con un presupuesto pequeño y actores desconocidos”⁸²⁵. No obstante, Costa-Gavras no se muestra especialmente satisfecho con el resultado: “Era un intento de hablar de la televisión, del papel de la televisión en la sociedad de hoy. Me propusieron un embrión de guión, y trabajamos mucho sobre ese borrador para sacarlo adelante. (...) Se trata sobre todo de una fábula. Pero creo que el problema del film es que sus estrellas demasiado grandes absorbieron el tema. (...) Al principio yo quería que Travolta hiciese el papel del periodista y que Jude Law fuese el joven guarda. (...) Yo le había estado explicando a Jude como era su personaje. John me dijo: ‘Lo que le has dicho a Jude me interesa mucho. Quiero hacer ese personaje. ¿Qué te parece?’ [Se ríe]. Fue lo que cambió todo. Y Dustin Hoffman, que sabía que estaba haciendo este proyecto, me dijo: ‘Entonces, ¿no tienes periodista? Yo te hago el periodista’. Y es verdad que uno no puede negarse a tener a Travolta y Dustin Hoffman [Se ríe]. Hubo una relación formidable, pero sigo pensando que la idea, las grandes estrellas... No había expectativas por parte del público americano, sobre todo en el caso de Travolta, para verles como perdedores. También creo que Dustin... no se le podía ver como malo”⁸²⁶.

Sobre el film. Historia, estructura y representación.

El primer acto.

El protagonista del film es Max Brackett (Dustin Hoffman), un periodista sin demasiados escrúpulos, osado reportero en su día, y venido a menos por culpa de un problema con otro colega de más rango, Kevin Hollander (Alan Alda). Max ha sido relegado a una emisora satélite en California de la cadena, centralizada en Nueva York, para la que trabaja. Su jefe, Lou Potts (Robert Prosky), veterano y conservador, le

⁸²⁴ Entre los films producidos por Kopelson se incluyen *Un día de furia* (*Falling Down*, Joel Schumacher, 1993); *El fugitivo* (*The Fugitive*, Andrew Davis, 1993); o *Seven* (*id.*, David Fincher, 1995);

⁸²⁵ Costa-Gavras a Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A. (Ed.) (2002), *op. cit.*, p. 43.

⁸²⁶ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

encarga además reportajes sin interés y mantiene con él una cierta confrontación más o menos amistosa por ello.

Precisamente, cuando el film comienza, tras ver como el equipo de cámara se monta como si se tratase de un arma automática, merced al montaje de la habitual de Gavras, Françoise Bonnot, Max Brackett (Hoffman) intenta obtener declaraciones de un banquero presuntamente estafador [Ver **Figura 1**]. Posteriormente en la redacción, Brackett (Hoffman) y su jefe, Potts (Robert Prosky), discuten sobre la pertinencia de la emisión. Potts, más prudente y acobardado, prefiere esperar, mientras que Brackett es partidario siempre de conseguir la exclusiva.

FIGURA 1:



Los simbolismos visuales se multiplican en *Mad City*. Tanto en el prólogo como en el epílogo, los instrumentos técnicos de los reporteros crean paralelismos (el montaje de un arma, la tela de una araña, o mismamente una araña, como en *Vivan los novios* (1970), de Luis García Berlanga), que añaden connotaciones de gran agresividad al papel de los medios. En concreto, relacionadas con la muerte y la violencia, tanto a nivel general de la sociedad, como en el caso concreto de los personajes individuales.

A modo de sanción por su arrogancia, Potts envía a Brackett (Dustin Hoffman) a cubrir una “noticia basura” al museo de historia natural, en compañía de la novata reportera Laurie (Mia Kirshner). La política de restricción presupuestaria ha obligado al museo a despedir personal, lo que indica que desde la óptica sensacionalista de la prensa, un problema social no vale nada frente a un escándalo, algo que por obvio no es menos lamentable, parecen indicar los autores.

Brackett (Hoffman) entrevista a la directora del museo, la señora Banks (Blythe Danner), heredera pija y propietaria del museo que encierra una colección privada con huesos de dinosaurios y otras “reliquias” un tanto *kitsch* (osos y bisontes disecados, recreaciones de la cultura de los indios nativos, etc.), sobre las que el film tiene varios apuntes irónicos, portadores de un discurso caustico sobre la autoconciencia cultural e histórica de los estadounidenses. En la referencia a estas piezas se encuentran algunas de las mejores notas abiertamente cómicas del film: los niños rehenes desatados destrozando el museo y poniendo una hamburguesa en la boca de un gran oso disecado; la directora —ella está sólo preocupada de su mundo— insistiendo una y otra vez frente a

todos los personajes en que los animales disecados son bisontes y no búfalos; o un agente del FBI disparando contra el maniquí de un indio nativo.

Mientras Brackett (Hoffman) se encuentra en los lavabos, hace su irrupción Sam Baily (John Travolta), un ex-vigilante del museo, recién despedido. Sam, desequilibrado e infantil, amenaza a la directora con una escopeta recortada si no le readmite y termina optando por secuestrar el museo con un grupo de escolares dentro. Además de su arma, va pertrechado con una bolsa llena de dinamita. La presencia de Brackett (Hoffman) en el baño, conectado a través de su micrófono inalámbrico con la unidad móvil, permite que este retransmita en directo lo que ocurre sin ser momentáneamente advertido por el secuestrador.

El segundo acto:

A partir de este punto, el film tiene una única unidad espacial –el museo– pese a determinados puntos de fuga más o menos decorativos. Sin embargo, el autor no está interesado por el relato del secuestro –de hecho los rehenes permanecen desdibujados y son tratados como un colectivo–, sino en el tratamiento informativo del mismo, hasta el punto, de que la acción acaba siendo dirigida por Brackett (Hoffman), que deliberadamente alarga una situación que puntualmente tiene la posibilidad de resolver.

Sam Baily (Travolta) , padre de familia vulgar y simple –encarnado con ironía y habilidad por el actor–, se convierte rápidamente en una marioneta de los medios; puntualmente desesperado y casi permanentemente digno de compasión, adicto a las pastillas de cafeína, es tratado constantemente como una víctima del sistema, en una línea extrema que profundiza, como apunta Riambau, en el personaje que encarnaba Jirí Menzel en *La petite apocalypse*, o en otros anteriores del autor, como el mismo London de *La confesión* o el personaje de Lemmon en *Desaparecido*, “engullidos por un sistema del que formaban parte hasta que éste les desborda y les aniquila”⁸²⁷.

En uno de los escasos momentos reflexivos y pausados del film, el autor muestra a Sam (Travolta) mirando al exterior –a la realidad– por una ventana cuyos cristales deforman los objetos y su propia mirada. Sam es no es un loco, como mucho es un irresponsable pueril, cuyo mundo –de ahí que su visión esté ahora deformada– se ha

⁸²⁷ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 178.

venido abajo (al igual que algunos de los extremistas de *El sendero de la traición*). La confrontación visual contrapone la realidad distorsionada por los medios –y que Sam rechaza dando una patada al televisor– con la realidad que él mismo percibe, y que tampoco se corresponde con la verdad. Precisamente, porque ha sido mediatizada también. [Ver **Figura 2**].

FIGURA 2:



En este sentido, las simpatías de Gavras –si es que están con algún personaje– están con Sam, que no deja de ser una víctima. Los medios o las autoridades, que en principio pueden ser los encargados de resolver el drama terminan, caótica y a veces voluntariamente, desencadenando la tragedia.

Gavras no aplica de modo ortodoxo la tradicional identificación con los puntos de vista de los personajes. Su mirada de forastero permanece distanciada del circo que ha construido, pero puntualmente puede empatizar con sus motivaciones, logrando que el espectador lo haga con él. El director explica, a su manera, esta cuestión: “*La tendencia es a identificarse con Travolta, pero resulta demasiado patético. Hoffman es un manipulador, que al final, también es manipulado. El problema de la identificación conduce a la manipulación, porque en un momento dado todos somos Errol Flynn, y con él derrotamos al adversario. Los films más políticos son los de Esther Williams, porque a través de ellos ves un mundo lleno de piscinas, de apartamentos con moqueta y de coches de color rosa. Eso es América*”⁸²⁸.

Todo lo que Sam (Travolta) hace responde a la falta de cálculo y a su desesperación. Pese a su acción terrorista –ahí ronda otro de los temas preferidos del autor–, su perfil como criminal se encuentra en las antípodas de los habituales psicópatas del cine americano coetáneo encarnados en John Malkovich o Dennis Hopper. Incluso el disparo sobre su antiguo compañero y rival a la hora de conservar el

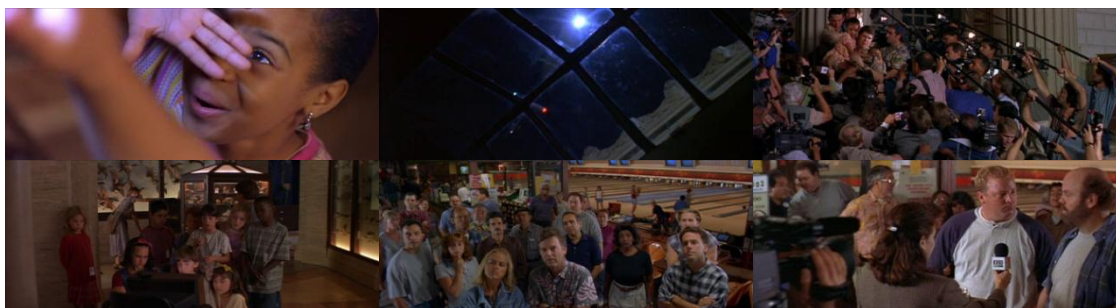
⁸²⁸ Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 226.

empleo –el vigilante negro Cliff (Bill Nunn)–, resulta accidental tras un tiro al aire en medio de una crisis. Sam no es más que un desgraciado encerrado en un laberinto, también *kafkiano*, como tantos de Gavras, pero adornado por la idiosincrasia espectacular del país en el que se desarrolla.

Brackett (Hoffman) decide utilizar el suceso para ganar prestigio y volver al primer nivel. De esta forma, consigue orquestar la noticia, convirtiéndose, de forma insólita, en el habitual negociador de este tipo de narraciones de secuestros: entra y sale del museo sin ningún problema, habla con autoridad a la policía, dirigida por el jefe Lemke (Ted Levine) –otro sujeto entregado al sistema que se encuentra aprisionado entre la brutalidad del FBI y la pleitesía rendida a los medios–, con sus colegas de la prensa, y con el propio secuestrador (Travolta), al que manipula con cierta habilidad dadas las escasas luces del sujeto en cuestión.

La primera medida periodística de Brackett, en relación con el sensacional material que tiene entre manos, es lograr una entrevista con Sam dentro del museo, permitida por la policía a cambio de dos rehenes; uno de ellos negro, porque causa mejor efecto, según acuerdan los interesados en dirigir el espectáculo audiovisual.

FIGURA 3:



El desarrollo del segundo acto va desgranando toda una serie de actitudes que componen la farsa a partir de la construcción del circo mediático. El aparato de televisión acaba constituyéndose en el núcleo de las miradas de todos los personajes: espectadores anónimos, rehenes, secuestrador, periodistas, que desde sus respectivas posiciones –de emisores, intermediarios, o receptores– alimentan el engranaje.

En la emisión, el secuestrador es mostrado como un ser humano que cautiva al público con su historia real, construida y manipulada por Max. Una circunstancia que dice poco de la ética profesional del personaje y de los medios en general, pero que dice aún menos de la masa popular que recibe el *show* desde su hogar. Una encuesta, solicitada por los directivos de la cadena, revela que la audiencia es favorable a Sam

(Travolta). Se trata de un apunte colateral crítico con la telerralidad que además de irse anticipando a la saturación actual, rima con el discurso de otros films coetáneos, como *El show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998).

Estos dos condicionantes marcan el desarrollo del segundo acto, que bascula entre la caracterización grotesca de una sociedad idiotizada por los medios –tanto por la anulación de su espíritu crítico, como por la obsesiva avidez por hacerse célebre en televisión–, y la propia rapacidad de esos medios por seguir alimentando la caldera del negocio y del espectáculo informativo. La policía, secundada definitivamente por el FBI –cuyos helicópteros sobrevuelan el museo, provocando que los niños jueguen huyendo de los focos, en una bella escena poética que adquiere gran fuerza–, decide no intervenir hasta que el secuestrador pierda el apoyo de la opinión pública. La situación se enquistaba, los personajes secundarios van apareciendo voluntariamente o a la fuerza en los medios de comunicación: presuntos amigos de Sam desconocidos para él, su mujer que efectivamente le trata como a un niño y provoca su ira, sus padres reticentes inicialmente a salir en directo, la familia del herido negro, etc. Los medios presentes ante el museo se comportan como una gran masa informe y depredadora cada vez que se produce un elemento de interés. Así queda de manifiesto en la impactante escena de la liberación de los dos primeros niños, asediados por las cámaras y los redactores cuando salen aturridos del museol, que verdaderamente traslada la sensación de desaforamiento. [Ver **Figura 3**].

El tercer acto:

FIGURA 4:



Finalmente, en su acto tercero –el más flojo por su exageración sobreactuada como farsa y su inoportuna ética dramática, en que los autores parecen arrepentirse a

medias del cinismo desplegado—, Max (Hoffman) se revela contra su cadena, que quiere quitarle la exclusiva perjudicando a Sam, y le vende una entrevista nocturna a la competencia. Como venganza, la cadena filtra algunas conversaciones de Max que demuestran su carácter manipulador y su insólito papel en el secuestro. Por su parte, Sam (Travolta), cada vez más desesperado y desequilibrado, se acaba creyendo una estrella mediática (realmente se ha convertido en ello) y deja de atender los consejos de Max, devaluando su imagen humana ante los medios, que vuelven a verle como un peligroso criminal. El apunte refuerza la evidente potencia de estos para ofrecer la imagen del personaje en función de sus intereses. En definitiva, ese es el núcleo del discurso del film: la capacidad de los medios para moldear la realidad. Tras un intento fallido de intervención a través del tejado por parte de las fuerzas de seguridad, que da lugar a otro breve discurso paralelo sobre la aniquilación de los indios por los colonos [Ver **Figura 4**], la situación se precipita. Sam (Travolta) deja salir a los rehenes y termina por hacer volar el museo. Max, herido y aturdido por la explosión, es acosado por los medios, especialmente por su alumna aventajada Laurie (Mia Kirshner). El periodista, en una especie de conversión final a la ética, acusa a los medios de haberle matado. La cámara muestra un plano cenital de la situación, en donde las pértigas de los micrófonos conforman una especie de red.

La identificación de la víctima del sistema del film —Sam (Travolta)— con el indio nativo americano mientras narra una historia a los niños, provoca no solo que el disparo de las fuerzas especiales resulte una irónica denuncia de la aniquilación de los indígenas por ese mismo sistema, sino que prefigura el final trágico del relato, lanzando un mensaje durísimo sobre la sociedad americana que, por su propia naturaleza, impide la supervivencia de los inocentes o los débiles, incluso de los idealistas como Brackett en el desenlace, invariablemente arrollados por su mecanismo.

La visión satírica de la realidad.

Estructuralmente, el film está muy bien construido, aceptando un artificio que toma un enfoque sensacionalista para denunciar el sensacionalismo⁸²⁹. La acción sostenida en base a la tensión típica del *thriller* no deja respiro al espectador,

⁸²⁹ “Uno puede argumentar que el film es culpable de el mismo sensacionalismo que señala”. TSE, D. (1998), *op. cit.*, p. 47.

complementándose con el enfoque de comedia disparatada y sin concesiones, apuntalada por el trabajo del excelente y carismático elenco. La mejor cualidad de Gavras vuelve a ser, en este sentido, el ritmo narrativo que, al margen de las irregularidades tonales y de la desequilibrada medida de la farsa, nunca decae. El aluvión de circunstancias que rodean la acción termina siendo un microcosmos de pequeños detalles sarcásticos y críticos, que enriquecen la farsa y terminan creando una especie de enciclopedia de temas polémicos, tratados con una despiadada ironía que sigue transparentemente la estela de Billy Wilder, pese a la falta de un cierre equilibrado y compensado. De este modo, se apunta a las frívolas consideraciones sobre racismo en la actitud de los medios y de la opinión pública (ya que el vigilante herido, y finalmente muerto es negro), al derecho sobre el uso de armas, al morbo mediático, a la ansiedad por lograr salir en la tele y obtener celebridad, a la vulgaridad social, la actitud inmoral de la policía, la comida basura, el carácter de la infancia en Estados Unidos, y un largo número de temas que podrían enumerarse, conformando una declaración crítica de observaciones sobre la sociedad americana; una visión que multiplica exponencialmente la crítica a la frivolidad postmoderna que se hacía presente en *La petite apocalypse*.

Max Brackett (Hoffman) es un personaje ambiguo, como si fuese una mezcla de la pícara honestidad de Lemmon y la maldad de Matthau en *Primera plana* (*The Front Page*, Billy Wilder, 1974). Inicialmente parece un tipo sin escrúpulos capaz de cualquier cosa por lograr una exclusiva, planteando sus flexibles principios personales con la frase fundacional que le dice a su editor: “*para no traspasar los límites, lo que hay que hacer es desplazarlos*”⁸³⁰. De hecho, indirectamente, contribuye a que el secuestro no se resuelva definitivamente para alargarlo a su conveniencia, pues varias veces tiene la posibilidad de hacerse con el arma de Sam, hecho que la cámara muestra enfáticamente. No obstante, a medida que avanza el film, se comprueba que una cierta ética asoma en el personaje; particularmente, la que al final en un giro narrativo no explicado y algo incongruente, le hace convetirse en defensor de la justicia, intentando salvar a Sam del final trágico al que está abocado, mientras comprende que los límites que el creía poder desplazar tienen un extremo rígido para él. Ese extremo infranqueable parece situarse en el matiz de que Max (Hoffman) desea lograr la exclusiva –su prioridad–, pero tratando de proteger y de ayudar a Sam (Travolta) y a los rehenes, mientras que sus rivales, encabezados por el petulante presentador de éxito Hollander

⁸³⁰ COSTA-GAVRAS, *Mad City*, USA, Arnold Kopelson Productions-Punch Productions, 1997.

(Alan Alda), tratan de lograr el éxito sacrificando a Sam, al presentarle a la opinión pública como un loco criminal, y no como un desgraciado desesperado; un hecho que queda demostrado con la reacción de estos medios cuando el vigilante negro, herido accidentalmente, muere.

Entre ambas posturas, se halla la periodista becaria Laurie (Mia Kirshner), cuyo perfil compone la tradicional metáfora de la perversión de la ética del novato. Laurie es inicialmente leal a su equipo y está de parte de Max (Hoffman), dispuesta a ayudar a ese vigilante herido antes que a grabarle, y con cierta indecisión propia de su inexperiencia, pero aprende en tres días las malas artes del oficio, y pasa –en un salto grotesco necesario para la farsa– a ser una agresiva y vampírica reportera, plegada a la voluntad de los que realmente ostentan el poder en su profesión, representados también por la figura de Hollander (Alan Alda). Un cambio de papeles en la mejor tradición de la *Eva al desnudo* (*All about Eve*, 1950), de Joseph Mankiewicz.

El discurso sociopolítico: el poder es de los medios.

Con *Mad City*, la crítica principal hacia el poder está representada por unos medios de comunicación que dominan la situación. Pese a la amalgama de temas, la exageración y la descompensación dramática del guión, Costa-Gavras entrega lo que parece ser su obra definitiva sobre el carácter americano, exenta de sutilezas, como la propia prensa que retrata. La película es su enésima obra de denuncia sobre una situación sociopolítica –más social que política– insólita. Precisamente, como en *La petite apocalypse*, lo político queda diluido por la transferencia de poder que se ha producido en el contexto. Las posiciones ideológicas previas, aun con sus matices y ambigüedades, han quedado desdibujadas por un escenario hegemónico nuevo.

Coherentemente con este planteamiento, la fórmula para aproximarse a estas realidades nuevas ya no es el dossier dramático con leves apuntes de ironía o de fábula, sino la farsa hiperrealista. El tono termina diluyendo el elemento de denuncia en favor de la constatación, atónita pero distante, de la feria de las vanidades yanqui. Costa-Gavras, maestro del ritmo, mantiene la apuesta con intensidad gracias a su tensión narrativa excepcional –estilo excelente para el *thriller* pero también para la comedia–, pero parece mostrarse incómodo con la actitud cínica y descreída del guión, más propio como decíamos de un Billy Wilder, un Charles Brackett o un Ben Hecht. Cuando el

director apuesta por el discurso transparente de denuncia contra el exceso mediático –en los diez minutos finales–, tras tanto cinismo y exacerbación, su tono parece inoportuno y casi ingenuo, como si de nuevo retornase al universo de Frank Capra, aunque en el final no haya concesiones. Este apunte es resaltado también por Riambau cuando recuerda que si el personaje de Hoffman lleva el nombre del guionista habitual de la primera etapa de Wilder, la denominación del personaje de Travolta –Baily– es también un homenaje al nombre del protagonista –George Bailey (encarnado por James Stewart)– de uno de los films más populares de Capra: *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, 1946)⁸³¹.

No obstante, incluso esa transformación final que redime al personaje de Dustin Hoffman, narrativamente un tanto incongruente, es una metáfora perfecta de lo que puede sentir un observador foráneo –es decir, Costa-Gavras– ante los hechos que se relatan. En primer lugar, un estupor casi risible ante la insólita y mezquina actitud de los personajes y colectivos representados, y en segundo lugar, casi repentinamente, una indignación definitiva, y un necesario discurso crítico que intente romper con la indolencia previa.

El tono de la película la emparenta absolutamente con el anterior film del director *La petite apocalypse*, y con muchos de sus films posteriores co-escritos con Grumberg, pero pese a ello, *Mad City* guarda múltiples puntos de conexión con la obra previa de Gavras. En este sentido, y como siempre, el director parte de un estudio de caso para establecer una conclusión genérica sobre un tema. Si bien los personajes ganan algo de entidad propia, su función es la de ser figuras recortables en un gran escenario, donde lo importante es la función y representación social (o política) que cumplen en el acontecimiento que se narra para desgranar ese tema seleccionado. Gavras sacrifica la emotividad dramática de su cine de los ochenta al ritmo de la sátira. Pese a puntuales conversaciones intimistas, como la sostenida por los dos protagonistas en un plano largo –que casi retrotrae a la memoria el célebre encuadre de Ford en *Dos cabalgan juntos* (*Two Rode Together*, 1961)⁸³²–, la intrahistoria de los personajes, apenas definida en estas dos figuras (sobre todo en la de Travolta), no llega a calar en el observador, que asiste a datos que enriquecen la trama técnica, pero que no la humanizan.

⁸³¹ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 183.

⁸³² Una referencia no tan extemporánea como pueda parecer ya que los perfiles encarnados por los dos protagonistas de este *western*, también componían una pareja complementaria en la que James Stewart encarnaba a un cínico pragmático, y Richard Widmark, a un tipo más simple y cuadrículado.

En cualquier caso, los personajes se mueven como títeres de esa representación que queda simbolizada nítidamente en la tela de araña que los medios construyen finalmente sobre la tragedia. Pese a las transformaciones paralelas de los dos protagonistas –como tantos otros personajes de Gavras que transitan de una perspectiva a la contraria a lo largo del relato–, el avance implacable del trasfondo, la rueda del poder, va apisonando entre sus dientes a las figuras individuales, pese a que Brackett vaya recuperando la humanidad, y Bailly, que ha ido aprendiendo de la experiencia, comprenda al final el funcionamiento de los medios, y el error estratégico que ha cometido para solucionar su problema laboral. El final no les deja espacio para la adaptación al sistema, pese a esa solución singularizada a nivel espiritual, que podría llegar a hacer felices a los personajes en un sentido *capriano*. El poder mediático destruye a ambos, aunque en algún momento haya podido parecer que los dos se aprovechaban de él, cada uno a su manera.

Nunca hay triunfos totales para los personajes de Gavras, aunque en la penúltima curva de sus relatos algunas de sus expectativas parezcan cumplirse por momentos. “*Como en buena parte de los films de Costa-Gavras que denuncian el poder implacable de determinadas instituciones (...), no hay escapatoria posible para los héroes individuales, especialmente para aquellos que han intentado oponerse al sistema, o lo han traicionado. Mad City no es una excepción*”⁸³³.

La desesperanza de la que Gavras dejaba constancia literalmente en su film previo, se hace cada vez más amarga. En toda su obra anterior, pese a los demoledores finales que se sucedían, podía intuirse una cierta confianza en el sistema. Se planteaban casos aislados fallidos, o sistemas políticamente criminales, pero se anteponía –aunque fuera de modo elíptico– una cierta alternativa que dejaba un espacio abierto, por vía de la acción política equilibrada entre el pragmatismo y la esperanza. En *Mad City*, como en la mayor parte de sus últimas obras, el caos que se ha adueñado de la realidad contemporánea es tan abstracto en lo relativo al poder y a las instituciones, que Gavras parece no saber muy bien ni siquiera contra quien apuntar. Como les ocurre a sus personajes individuales, el engranaje barre todo el espectro mientras el creador intenta discernir entre los matices del problema.

⁸³³ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 180.

Algunas notas sobre periodismo y política en el cine de Costa-Gavras

En cuanto a la temática del periodismo, si bien en *Mad City* aflora como el tema estrella por primera vez en la filmografía del director, su importancia y presencia se pone de manifiesto desde el inicio de su obra y en casi todos sus films, siempre con un marcado carácter de aliado u opositor del poder, o como poder mismo que se superpone a la autoridad tradicional. Ya en *Los raffles del crimen* (1965), la prensa cumple un papel esencial al retener o publicar información según las exigencias de la policía, otra relación clave satíricamente expuesta en *Mad City*. En *Z* (1969), se muestra una imagen dual del cuarto poder, en función de su servicio positivo o negativo hacia la verdad. Por un lado, se reseña brevemente la acción de la prensa de derechas, en relación estrecha –y sórdida– con la acción violenta de los grupos fascistas, y por otro, uno de los personajes centrales (Jacques Perrin) es un fotoperiodista que colabora activamente en la resolución del caso, aunque sus fines principales sean más comerciales que éticos. La prensa de izquierdas es mencionada muy brevemente, cuando precisamente ese avisado reportero de un diario de gran tirada (Perrin) convence a uno de sus representantes de que la noticia tendrá mayor credibilidad si se publica en un periódico comercial que en uno ideológico. Por supuesto, entre las prohibiciones que se citan en el rótulo final del film está la libertad de prensa.

En *La confesión* (1970), el papel de la prensa es mínimo aunque adquiere trascendencia durante la retransmisión controlada de los procesos al final del film, mientras que en *Estado de sitio* (1972), la prensa adquiere un papel preponderante, como único contrapoder oficial, a través del personaje de un periodista independiente (O. E. Hasse) que indaga valientemente en las extrañas relaciones entre el gobierno uruguayo y la CÍA, además de que el propio film esté narrado siguiendo el modelo de una crónica periodística. En *Sección especial* (1975), uno de los acusados, a los que finalmente el tribunal no aplica la pena capital por miedo, es un periodista del diario de izquierdas *L'Humanité*, del que los autores se sirven como portavoz para manifestar su opinión sobre la farsa de la sección especial y sobre el colaboracionismo. En *Desaparecido* (1982), la prensa americana tiene un papel notable en el desarrollo de la trama partiendo de la propia condición de periodista de la víctima, a lo que se suma el personaje episódico de la corresponsal (Janice Rule), que se convierte en uno de los escasos apoyos que tienen en su búsqueda y en su denuncia posterior, los personajes de Jack Lemmon y Sissy Spacek. Mucho más limitado, pero presente como contrapoder, la

prensa adquiere en los otros dos films americanos del director un papel significativo que avanza algunos planteamientos de *Mad City*. En el prólogo de *El sendero de la traición*, el locutor asesinado no deja de ser un provocador periodista de izquierdas, que si bien defiende causas razonables, lo hace desde un estilo populista y demagógico cercano al del protagonista encarnado por Dustin Hoffman en este film. En *La caja de música*, más veladamente, la prensa ejerce ambivalente y ruidosamente, como altavoz de las denuncias o de las defensas, desde una óptica anticomunista, contra el acusado nazi.

La diferencia sustancial –una diferencia más sociológica que cinematográfica– es que, a medida que avanza la realidad, y el cine de Gavras avanza con ella, los medios de comunicación dejan de estar configurados como un actor más de la escena política –dejan si se quiere de ser el denominado “cuarto poder” (título, por cierto, del film de Gavras en algunos países)–, para convertirse en la institución definitoria de las sociedades; en el instrumento que compone, domina y, en su caso, destruye la realidad.

TWO MEN TWO WORLDS ONE CAUSE



A film by
Costa-Gavras
(Z. Missing)

AMEN.

"POWERFUL"
-THE NEW YORK TIMES

"★★★★★"
-THE BOSTON GLOBE

OFFICIAL SELECTION
2002 BERLIN
FILM FESTIVAL



**KINO
VIDEO**

13. DOS ESPECTADORES EN EL ENGRANAJE DEL PODER

Amén (Amen, 2002)

En el 2002, el director franco-griego decide retornar a la reconocible fórmula del film de denuncia, enfrentándose de lleno con una de las injusticias más terribles del siglo XX: el holocausto. Así mismo, el enfoque escogido le permite retornar a diversos temas habituales de su filmografía, elevando la crítica sobre lo evidente —el horror nazi— para acusar explícitamente a otros responsables indirectos por acción o por omisión, principalmente a la Iglesia católica.

Gavras utiliza como material de partida⁸³⁴ la obra teatral *El vicario*, de Rolf Hochhuth, estrenada ya con polémica en 1963⁸³⁵, y adaptada, como recuerda Riambau⁸³⁶, por Jorge Semprún al francés. En su adaptación cinematográfica, el autor, arropado por el productor Claude Berri, plantea un film de corte internacional, coproducido por Alemania y Rumanía —en dónde fue filmado en su mayor parte—, y hablado en inglés, que posteriormente fue doblado al francés para su distribución en ese

⁸³⁴ Según cuentan Gavras y Grumberg una primera idea para abordar el Holocausto podía ser tratar el perfil de los verdugos. “*Pensamos primero en trabajar sobre La muerte es mi oficio, de Robert Merle. Pero el personaje de Merle, Höss, líder del campo de Auschwitz, era únicamente aterrador*”. Costa-Gavras a Dan Franck, en FRANCK, D., “A conversation with Costa-Gavras”, extraído del *Pressbook de Amén*. “*Es un libro apasionante. Pero los americanos, con los que queríamos producir la película, me dijeron: ‘Ese film no funcionará nunca. ¡Un protagonista tan negativo!’ [Se ríe]*”. Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁸³⁵ La obra dirigida en Alemania por Erwin Piscator, en Suecia por Ingmar Bergman, y en Inglaterra y Francia por Peter Brook con gran éxito, generó una gran polémica en la que participaron, desde críticos contra su tesis —como el Dr. Joseph Lichtein con su libro *Una cuestión de juicio* (1963)—, hasta fervorosos defensores de sus postulados como Mario Vargas Llosa, pasando por reflexiones más equidistantes, como la de Hanna Arendt.

⁸³⁶ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 186-187.

país. Una circunstancia que refuerza la sensación de cosmopolitismo europeo que impregna la filmografía de Costa-Gavras, lo que no impidió que fuese motivo de crítica al film⁸³⁷. De hecho, además del costoso despliegue de producción que supone la recreación de los diferentes escenarios en que se ambienta la película (La sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra, el Berlín de la preguerra y la guerra, los campos de concentración, y el Vaticano, cuyo interior fue recreado en un palacio rumano), el film cuenta con un reparto internacional de intérpretes europeos⁸³⁸: los alemanes Ulrich Tukur, Ulrich Mühe y Frederick von Thun; los franceses Mathieu Kassovitz y Michel Duchaussoy; los rumanos Ion Caramitru –que además de actor había sido ministro de cultura de su país–, y Marcel Iures; o la veterana actriz británica de origen italiano Marina Berti, habitual en las superproducciones de romanos de Hollywood en los cincuenta, quién desempeña un breve rol como aristócrata cercana al Vaticano.

La película supone la segunda colaboración de Gavras con el dramaturgo Jean-Claude Grumberg, co-autor del guión. Cómo explica Riambau⁸³⁹, Gavras pensó inicialmente en Jorge Semprún para escribir el libreto –Semprún había realizado ya la adaptación de la obra, y además, y sobre todo, tenía su propia experiencia como superviviente de un campo de concentración nazi⁸⁴⁰–, pero el escritor español ya había rechazado la oferta de Claude Berri para hacer el guión cuando los derechos de la obra de Hochhuth estaban todavía por adquirir. Posteriormente, Berri contó con Jean-Claude Grumberg, quién ya había trabajado para Gavras en *La petite apocalypse*. “*Lo discutí con Jorge [Semprún] y lo entendió perfectamente, pero la verdad es que habría preferido trabajar con él en esa historia, porque le resulta mucho más cercana. En todo caso, habríamos estado bastante menos de un año y medio para escribir el guión. La investigación fue larguísima, y con Jorge habría sido más corta*”⁸⁴¹. Costa-Gavras añade posteriormente: “*Jorge estaba muy ocupado la mayor parte del tiempo. Había sido ministro y todo eso [Se ríe]. Desde el momento en que Jorge fue ministro fue muy*

⁸³⁷ “*Este esperanto tiene el defecto de anular el arma principal de los hombres de iglesia, el poder de la palabra, y da constantemente la impresión de que los nazis juegan un rol con esas sonoridades que no son las suyas: no vemos más que a los actores, no a los personajes*”. Crítica de *Le Monde*, recogida en COSTA-GAVRAS y GRUMBERG, J.C., “Amen. Un film de Costa-Gavras”, *L’Avant-scène cinéma*, noviembre 2005, nº 546, p. 10.

⁸³⁸ El proceso de producción del film se ve muy bien reflejado en el Making of, dónde además se pueden observar explícitamente los métodos de rodaje de Costa-Gavras, los ensayos, etc. *Making of Amen*, Renn Productions, 2002.

⁸³⁹ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 186-187.

⁸⁴⁰ Una experiencia expresada de modo continuo en toda su obra literaria pero especialmente en su primer libro *El largo viaje* y en su ensayo de madurez *La escritura o la vida*.

⁸⁴¹ Costa-Gavras a Esteve Riambau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 187.

difícil trabajar con él. (...) No sé muy bien porque razones desde entonces no he trabajado con Jorge. Quizá porque le había dicho a Jean-Claude [Grumberg]: 'La próxima película la hago contigo'. Algo así, y de repente, cuando empiezas a trabajar, es difícil dejarle para contar con Jorge"⁸⁴².

No obstante, Grumberg también domina ampliamente la temática del holocausto y del nazismo. Precisamente su pieza teatral más célebre –*L'atelier* (1979)– está centrada en el tema del holocausto, y protagonizada por un judío deportado. Además, Grumberg había colaborado en el guión de *El último metro* (*Le dernier métro*, 1980), de François Truffaut, también ambientada en los años de la ocupación nazi. Aunque Costa-Gavras se entrevistó con Rolf Hochhuth a propósito de las fuentes empleadas en su obra, el autor teatral no participó en el trabajo de guión, porque Gavras evita trabajar directamente con los autores de las obras en que se basa⁸⁴³.

Precisamente, la documentación en que se basa el film, cuya pretensión es la de tratar con gran rigor y precisión toda la información que maneja, excede con mucho a la obra de teatro citada, que restringía la acción a una discusión entre el papa Pío XII y un jesuita a propósito del genocidio nazi, aunque el personaje real del oficial de las SS Kurt Gerstein también aparecía en segundo plano. Los autores recurrieron a más de veinte ensayos referidos a la cuestión⁸⁴⁴, entre los que Costa-Gavras destaca *The Abandonment of the Jews*, de David Wyman, que trata sobre la posición del gobierno americano de Roosevelt respecto a los judíos; y *Hitler's Pope: The Secret History of Pius XII*, de John Cromwell, "muy apropiado y con información excelente, aunque no estoy de acuerdo con su título. Creo que el Papa era pro-alemán y pro-Hitler, pero no creo que pueda llamársele el 'Papa de Hitler'"⁸⁴⁵.

⁸⁴² Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁸⁴³ Gavras le enseñó a Hochhuth el guión finalizado, y el autor se enfadó porque algunas de las escenas más significativas del original habían desaparecido. "Me envió faxes diciendo 'En esta escena con el Papa, él debe decir esto y aquello' y 'Esta otra escena debe estar en la obra'. No quería tener un gran enfrentamiento con él, así que le pedí que esperase a ver la película. Después de verla en una gran conferencia de prensa dijo, 'Es una película apropiada y algunos momentos son mejores que mi obra'". Costa-Gavras a Gary Crowdus y Dan Georgakas en CROWDUS, G., y GEORGAKAS, D., "Filming the Story of a Spy for God: An Interview with Costa-Gavras", *Cineaste*, primavera 2003, vol. XXVIII, n° 2, p. 17.

⁸⁴⁴ En el film, en los agradecimientos de los títulos finales, se citan, en francés independientemente de su origen, los siguientes textos: *Le IIIe Reich et les Juifs*, de R. Poliakov; *Kurt Gerstein ou l'ambiguïté du bien*, de Saul Friedlander; *L'espion de Dieu*, de Pierre Joffroy; *Le Vicaire et l'Histoire*, de Robert Nóbécourt; *L'Histoire en question*, de Alain Decaux y *L'abandon des juifs*, de Wyman.

⁸⁴⁵ Costa-Gavras a Gary Crowdus y Dan Georgakas en CROWDUS, G., y GEORGAKAS, D., (2003), *op. cit.*, p. 17. En la entrevista, Costa-Gavras explica ampliamente la documentación manejada y gran parte de la información y la historia en torno al papel de Pío XII y el nazismo, y la desclasificación de papeles por parte del Vaticano.

Los autores combinan los hechos y personajes reales, como es el caso del protagonista alemán del film, Gerstein o el Papa, con elementos ficticios, pero cuidadosamente confeccionados a partir de precedentes reales, como sucede con el otro protagonista, el jesuita italiano Riccardo Fontana, cuyo semblante bebe de diversos miembros de la curia católica –algunos citados en la obra de Hochhuth–, que se opusieron a los planes nazis, en algunos casos sacrificando su propia vida en los campos de exterminio⁸⁴⁶.

Sinopsis:

La acción comienza en 1936, cuando el oficial de las SS, el teniente Kurt Gerstein (Ulrich Tukur), ferviente protestante y de ideología antinazi, descubre –en su misión como químico encargado de la desinfección de parásitos del ejército–, que los nazis están llevando a cabo un plan de eugenesia con personas con retraso mental. La Iglesia alemana consigue tras su agresiva oposición, que el régimen abandone sus propósitos, pero al mismo tiempo Gerstein (Tukur) es testigo de como un plan de exterminio mucho más amplio empieza a ser aplicado a los judíos deportados.

Después de acudir a la nunciatura católica en Roma, en dónde no obtiene respuesta, entra en contacto con el sacerdote jesuita Riccardo Fontana (Mathieu Kassovitz). El joven cura, que mantiene contacto directo con el entorno del Papa Pío XII debido a su origen aristocrático, intenta por todos los medios conseguir que el pontífice denuncie públicamente el holocausto. No obstante, el Vaticano, preso de sus reservas diplomáticas una vez que la guerra se encuentra en su apogeo, guarda silencio justificándose en la falta de pruebas concretas del genocidio.

Por su parte, Gerstein, que intenta sabotear y ralentizar a pequeña escala los envíos de gas letal de los que es responsable, acude al Vaticano en compañía del padre Fontana para entrevistarse con el Papa. Ante la inminencia de la invasión aliada, la ciudad está sumida en el caos, y los alemanes realizan redadas en busca de judíos italianos. El Vaticano acoge a algunos refugiados, pero se niega a ir más allá en cuanto a la condena de la acción nazi. Después de conseguir interpelar al Papa sin respuesta,

⁸⁴⁶“El padre Fontana es un personaje de ficción, por supuesto, pero esta basado en tres o cuatro padres jesuitas diferentes, que hicieron en su mayoría exactamente lo que él hace, y que hablaron con el Papa del exterminio de los judíos”. Costa-Gavras a Gary Crowds y Dan Georgakas en CROWDUS, G., y GEORGAKAS, D. (2003), *op. cit.*, p. 17.

Fontana, provisto de una estrella judía en el pecho, se embarca en uno de los trenes que se dirigen a los campos, provocando su propio sacrificio.

Tras de la rendición de Alemania, Gerstein, que ha intentado sin éxito salvar al padre Fontana de la cámara de gas, se encuentra detenido por los aliados, que pese a su talante colaborador, sospechan de su labor como responsable último de las partidas del gas zyklon B, empleado en los campos. Gerstein aparece ahorcado en su celda, mientras que algunos de los verdaderos responsables del exterminio, son acogidos en el Vaticano, en espera de poder huir hacia América del Sur.

Estructura y análisis del film:

Los autores del libreto transforman los cinco actos de la obra de Hochhuth en un relato en tres actos, con un prólogo introductorio y un epílogo conclusivo. Un modelo narrativo muy habitual en la obra de Gavras, que de nuevo vuelve a plantear –como en Z, por ejemplo– un preámbulo explicativo que pone en antecedentes, y que se sitúa en esta ocasión en la Sociedad de Naciones. Los tres actos siguientes contienen el planteamiento de la tragedia –Gerstein descubre el exterminio de los judíos–, el desarrollo de sus vanos intentos por lograr frenar el exterminio –momento narrativo en que se incorpora el segundo protagonista, Fontana–, y el desenlace de ambos personajes.

El prólogo. La comunidad internacional es ajena al problema de los judíos.

En el inicio de su película, Gavras introduce de entrada dos elementos específicos de su estilo como director. El primero es la vocación informativa, casi pedagógica, de situar al espectador en el contexto político del relato, y que en esta ocasión incluye frente a ocasiones anteriores un rótulo –una placa– que concreta el espacio: estamos en 1936, en Ginebra, durante una sesión plenaria de la extinta Sociedad de Naciones, precursora fallida de la ONU.

La introducción al problema del film tiene lugar de forma directa, por medio de un personaje que se suicida a bocajarro delante de los espectadores –tanto del público presente en la sala representada, como del sujeto que ve la película–. El segundo

instrumento, es la creación de un ritmo y de una atmósfera determinados. Dentro de la limpidez fotográfica, casi cristalina, que domina todo el film, y que fomentando la claridad expositiva, resulta en ocasiones algo plana; Gavras introduce un *timing* in crescendo, que evita que la acción se detenga o se enquiste, haciendo avanzar progresivamente las pesquisas de sus personajes, en paralelo a la multiplicación de los trenes que circulan por el encuadre –y que son el símbolo elíptico del exterminio–, y al avance del tiempo histórico del film –que comienza en 1936 y culmina en 1945–.

En este sentido, y volviendo a la escena de la introducción, la puesta en escena parte ya de esa premisa de velocidad, mediante una serie de *travellings* laterales o frontales –la cámara en movimiento típica del autor–, que siguen al aún desconocido personaje portador de una pistola –mostrada mediante un oportuno inserto– hasta el interior de la asamblea internacional. El aire del *thriller* –como método– se combina ya con la intención de denuncia –como objetivo–, que conforma la fórmula definitoria del cine de Gavras; aunque es cierto, cómo el mismo explica, que en *Amén*, la fórmula del suspense se ve superada por la recreación sobria del drama histórico. “*El estilo está siempre dictado por el tema de la historia. No puedes plantear esta película, con una relación tan profunda con la Historia, como harías con un thriller. Es necesario usar un estilo completamente diferente, muy simple, muy sobrio*”⁸⁴⁷. El matiz a esta aseveración del director es que el film, aunque los plantee con sencillez, recurre puntualmente –y esta secuencia es un ejemplo– a determinados mecanismos o recursos del género. [Ver **Figura 1**].

FIGURA 1:



⁸⁴⁷ Costa-Gavras a Gary Crowdus y Dan Georgakas en CROWDUS, G., y GEORGAKAS, D. (2003), *op. cit.*, p. 16.

Este comienzo eficaz parte del uso pragmático de dos convenciones narrativas: la generación de una intriga progresiva –el personaje que avanza cada vez más rápido, seguido prácticamente en plano secuencia, de forma muy dinámica–, y el desenlace de esa pequeña intriga con un acontecimiento brusco y con efecto que llama por primera vez la atención del espectador.

El suicidio del judío Stefan Lux (Ovidiu Cunceu) ante la Sociedad de Naciones, se basa en un hecho real, acontecido el 3 de julio de 1936 en Ginebra. El periodista eslovaco y judío Lux –también director de un film⁸⁴⁸–, se disparó un tiro en el corazón delante de los delegados internacionales –en el film, Gavras incluye justo un contraplano de los representantes griegos, en un guiño significativo a su país natal–, para hacer visible el sufrimiento del pueblo judío, ante las leyes raciales dictadas en Alemania.

La decisión de comenzar por este episodio parte de un enfoque complejo a la hora de que el film sea abordado por un espectador de nuestro tiempo. El autor tiene la necesidad de trasladar la ambigüedad, o el desconocimiento, en torno a la persecución judía que se estaba produciendo en Alemania y que desembocaría en el genocidio, cuya verosimilitud, por su propia magnitud, fue difícil de aceptar por muchos de los implicados. Así mismo, la escena es la metáfora transparente de la inacción de toda la comunidad internacional ante la persecución que los judíos ya estaban sufriendo.

No obstante, el valor narrativo del prólogo termina siendo cinematográficamente el de convertirse en una síntesis del propio estilo cinematográfico de Gavras. Es decir, para hacer visible un problema político y para denunciarlo con eficacia, es necesario emplear una forma espectacular de comunicarlo, que sea capaz de llamar la atención del espectador.

El primer acto. La sociedad nazi y el individuo singular.

Desde el comienzo de la acción, que se sitúa inicialmente en la Alemania nazi de la inminente preguerra, se genera una dicotomía entre el paisaje popular nazificado y el protagonismo singular del primer personaje principal, Gerstein, que permanece ajeno, mientras puede, a ese escenario. Una dicotomía ideológica que conforma también una

⁸⁴⁸ *Gerechtigkeit* (1920).

división narrativa, permitiendo la construcción del punto de vista singular, habitual en la obra del director; la perspectiva del personaje inserto en un sistema, pero que se enfrenta a él progresivamente, como ocurre en buena parte de los films de Gavras, desde el juez de Z, hasta el padre de *Desaparecido*, pasando por London en *La confesión*, por poner solo tres ejemplos.

Las primeras imágenes muestran un desfile de soldados nazis, aclamados por una población civil enfervorecida por el ambiente militar y por la conciencia de su grandeza y su superioridad. Incluso los internos discapacitados de un sanatorio cercano, aplauden la parada, en una confrontación exenta de ironía, pero indudablemente simbólica. La ingenuidad o la cerrazón de esa población rendida al nazismo, queda así equiparada con la ingenuidad propia de esos pobres deficientes mentales, que festejan, sin saberlo, los oropeles y las fanfarrias del germen ideológico de su propio exterminio. Esa irracionalidad “irresponsable” se verá así mismo reforzada por los constantes saludos nazis del hijo pequeño del protagonista, también inocente respecto al significado; o en la fiebre patriótica de su padre (Friedrich von Thun), ciego ante la realidad de lo que significa el nazismo, y que en un momento determinado del film llegará a decirle a su hijo “*Nuestro país ha salido adelante gracias al canciller Hitler, y gracias a la gente común y no a esos extravagantes como el señor Thomas Mann (...)*”⁸⁴⁹. Estos detalles macabramente costumbristas apuntalan la idea, expresada en sus reflexiones por la filósofa Hanna Arendt, del profundo punto de impregnación sociológica al que llegó el nazismo⁸⁵⁰. De hecho al confrontar la conciencia individual del protagonista con la ideología dominante en todos los estratos de la sociedad, el film plantea el problema de la actuación personal ante esa presión brutal⁸⁵¹.

En el punto opuesto a ese fervor, nos encontramos con el personaje de Kurt Gerstein (Ulrich Tukur), un oficial patriota, pero contrario al nazismo, que trata –sin heroísmos–, de acomodar sus creencias religiosas –es protestante practicante– e ideológicas, a su movilización como encargado de sanidad del ejército. Su presentación plantea ya la ruptura con el nazismo de forma evidente e incluso humorística. Un sastre le pide que haga el saludo nazi con energía, para comprobar la resistencia del uniforme,

⁸⁴⁹ COSTA-GAVRAS, *Amen*, France-Deutschland, Romania, K. G. Productions / Katharina / Renn Productions / TF1 Films Production / KC Medien / Canal Plus France, 2002.

⁸⁵⁰ Particularmente en su conocido ensayo *Informe sobre la banalidad del mal* (1963).

⁸⁵¹ María Casanova habla de que “*el planteamiento de Gavras no deja escapatoria: ¿que haría uno en idéntica situación?*”. CASANOVA, M., “*Amén. La sutil frontera entre la conciencia personal y el miedo colectivo*”, *Cinemanía*, enero de 2003, p. 115.

que se rasga cuando Gerstein procede a levantar el brazo derecho. Una manera simbólica y visual de establecer sus diferencias con el régimen. [Ver **Figura 2**].

FIGURA 2:



Junto a la escena del prólogo, el otro acontecimiento introductorio para el planteamiento del tema central del film, es otro hecho histórico y trágico: el exterminio sistemático de los deficientes mentales por millares, considerados seres inferiores e improductivos. [Ver **Figura 3**].

FIGURA 3:



El desarrollo de esta secuencia plantea ya el principio de estilo –y de ética– del film, al obviar mediante elipsis, las imágenes de la muerte de estos personajes. Un planteamiento que se repetirá, y que además de eludir el morbo posible de unas imágenes indelebles en la memoria colectiva y cinematográfica –ahí está *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993), como epítome–, respeta en casi todo momento el principio del punto de vista genérico de los dos personajes elegidos para ser guías del espectador. En este sentido, Gavras toma puntualmente como gancho narrativo, al personaje episódico de una de las jóvenes con síndrome de Down, que resultará ser sobrina de Gerstein, y que permite reforzar la identificación emocional,

casi poética –en un sentido siniestro–, del espectador con la tragedia, al singularizar brevemente la historia de una de las víctimas. El equilibrio tonal es, no obstante, preciso, pues dicha vuelta de tuerca emotiva permanece en todo momento contrapesada por un distanciamiento absoluto, que permite contemplar el problema general, sin centrarse demasiado en la intimidad de las víctimas.

El asesinato en masa de los discapacitados, además de ejercer como motor narrativo de las sospechas de Gerstein (Ulrich Tukur) sobre los planes de exterminio, introduce también paulatinamente uno de los temas fundamentales del film: el posicionamiento de la Iglesia frente a las atrocidades nazis. En este sentido, el equilibrio de Gavras sorteja el sensacionalismo simplificador. El cineasta, asiéndose a los hechos, plantea, en una suerte de introducción a su crítica contra el Vaticano, una actitud alternativa: la reacción beligerantemente opuesta de la Iglesia Católica alemana a la eugenesia de los retrasados mentales.

El obispo de Berlín, monseñor Von Galen (Bernd Fischerauer), acude en una especie de procesión rítmica a la sede de la judicatura para protestar enérgicamente contra tales actos; y acto seguido, desarrolla una homilía de denuncia, poniendo en cuestión las razones aludidas por los ejecutores basadas en la improductividad de algunos seres humanos. Por otro lado, el motivo fundamental de la oposición eclesiástica resulta ser –más allá de cualquier principio genérico de humanismo–, su oposición al principio de eutanasia. Gavras da una vuelta de tuerca al planteamiento, al mostrar como son las monjas y no los soldados, los que preparan a los deficientes (muchos de ellos niños), para la ducha mortífera. De este modo, el director coloca en primer lugar un ejemplo de oposición eficaz de la Iglesia al exterminio nazi, informando de que el plan “Muerte por compasión” ha sido suspendido. Una elección que supone de antemano la matización de la crítica genérica a la naturaleza del clero. Cómo de costumbre, es contra las actitudes y las injusticias concretas, contra lo que se dirige Gavras, y no contra los discutibles principios ideológicos, bien sea de la Iglesia Católica –como en *Amén*– o del comunismo –como en *La confesión*–.

Precisamente, es oportuno traer a colación *La confesión*, porque la escena siguiente, desarrollada en uno de los campos de concentración polacos, emplea una puesta en escena similar a la que el director utilizaba para construir la perspectiva del protagonista de aquel film (Yves Montand). Gerstein (Tukur) tiene en común con London (Montand), su naturaleza de individuo singular aprisionado en un engranaje

brutal; pero así mismo, comparte con él –como más tarde ocurrirá con el personaje del padre Fontana (Kassovitz)–, la traición al sistema del que forma parte.

Cómo en el caso de Artur London, el viaje al infierno de Kurt Gerstein comienza en un coche, y su percepción de la realidad terrible que va a presenciar –reforzando definitivamente la construcción visual del punto de vista–, se desarrolla de la misma manera: las imágenes –vistas desde el otro lado del cristal– de unos niños jugando apaciblemente en la acera como último signo de humanismo, y posteriormente de un muro –en este caso el del campo de concentración– suponen como en *La confesión* el antecedente de la pesadilla.

FIGURA 4:



Estas imágenes de *Amén* (2002) recuerdan a las empleadas por Gavras para el mismo cometido en *La confesión* (1970). “Nunca lo había pensado. Sí [Se ríe]. La ven a través de los cristales del coche... ¡Si, si. Nunca lo había pensado!”, dice Gavras con sorpresa al hablar de esta similitud⁸⁵².



Como si se tratase de un sueño limitado por fronteras visuales, esa pesadilla se hace visible para el personaje –también espectador del terror, y no víctima como London, al menos inicialmente–, en el momento en el que observa por una mirilla la agonía de los

⁸⁵² Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

judíos en la cámara de gas. Gavras rompe por esta vez el principio del punto de vista – una transgresión ética–, optando por confiar en la fuerza de la elipsis, y por evitar de nuevo el regodeo en unas imágenes imaginables, valga la redundancia, por cualquier espectador; salvo precisamente por el “espectador” sorprendido –Gerstein– que toma conciencia en ese momento del exterminio. [Ver **Figura 4**]. Esta ruptura de la identificación se produce además en un punto concreto en el que el espectador tiene más información que el personaje, porque ya sabe lo que pasa al otro lado.

La elipsis sobre la cámara de gas se crea a partir de un juego de perspectivas entre lo que ve Gerstein y su reacción, a lo que se une una pauta de estilo determinada: Gavras ralentiza los gestos de los actores –como la entrada en plano de Gerstein cuando se acerca a la mirilla–, generando una secuencia auténticamente muda, presidida por indicios y miradas. A propósito de estas escenas dice Costa-Gavras: *“En Amén, lo importante era mostrar, sin mostrar, lo que estaba pasando en las cámaras de gas. Algo que es imposible de reconstruir, según mi punto de vista. Porque colocar a los actores en ese desafío tan duro, meterles desnudos con los niños en los brazos en una atmósfera que parezca infernal y de amenaza es imposible para mí, según yo lo siento. Había que mostrar el horror a partir de la gente que lo crea, y a partir, naturalmente, del personaje de Ulrich Tukur, que no sabe nada, y que es el más sorprendido, aunque incluso los otros están sorprendidos. Yo mismo había leído la historia de que el propio Himmler había estado mirando una vez, así, a través de la mirilla el interior de la cámara de gas mucho tiempo. Estuvo mucho rato sin decir nada. Cuando llegó al despacho dijo simplemente: ‘Continúen’. Son todos estos elementos los que hicieron que yo llegase a esta escena mucho más que la búsqueda de un simbolismo, aunque quizá sea también el subconsciente [Se ríe]”*⁸⁵³. *“Es una posición personal, porque personalmente no me siento capaz de reconstruir o reproducir visualmente el horror de los campos de concentración. Algunos directores si que pueden, pero yo no, así que intento buscar soluciones para sugerirlo, teniendo al observador viendo imágenes que no voy a enseñar. En este sentido debemos respetar la inteligencia del público, que tiene imaginación, que tiene memoria y que puede recrear cosas”*⁸⁵⁴.

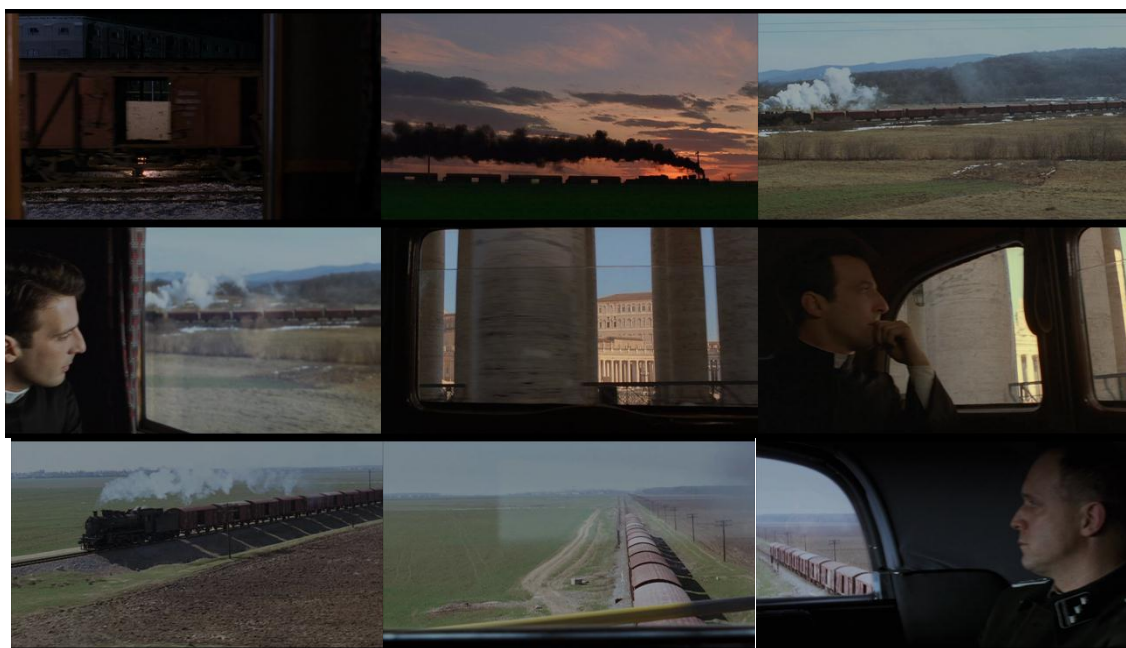
⁸⁵³ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁸⁵⁴ Costa-Gavras a Crowdus y Georgakas en CROWDUS, G. y GEORGAKAS, D. (2003), *op. cit.*, p. 16.

Segundo acto. Los intentos de los protagonistas por detener la barbarie.

Una vez que se ha planteado el conflicto dramático, y que el protagonista es consciente del mismo, el desarrollo de la película se cimenta sobre las acciones de Gerstein primero, y del padre Fontana (Mathieu Kassovitz) después, por tratar de evitar que el exterminio siga su curso. El desarrollo del segundo acto se conforma de modo episódico, como una galería de estadios sucesivos, en los que los personajes van apelando a distintas instancias para intentar comunicarles lo que está ocurriendo en primer lugar, y para tratar de encontrar alguna forma de evitarlo en segundo lugar. Este desarrollo corre paralelo al tiempo histórico de la Segunda Guerra Mundial sobre el que se va informando puntualmente (la invasión de la URSS, el sitio de Stalingrado, el avance aliado por Italia, etc.). La fórmula para dividir las etapas y mantener viva la idea del exterminio se construye a partir de las escenas de los trenes de mercancías –llenos o vacíos– que se dirigen a los campos.

FIGURA 4:



Los trenes que recorren el relato visual de Gavras –sin lugar a dudas la imagen más recordada e icónica del film– dividen la acción o la puntúan, actuando como recordatorio permanente del exterminio que se lleva a cabo, muchas veces remarcado por el abundante humo negro que sale de sus locomotoras. Su oportunidad está justificada por la continuidad de los planos, que bella y virtuosamente desembocan en

escenas paralelas: vemos un tren en la lejanía y al retroceder la cámara descubrimos a Fontana en un tren; o a Gerstein junto a un oficial nazi en un coche, por ejemplo. [Ver **Figura 4**]. Esos trenes que recorren una Europa invadida, y por tanto transfronteriza, como la actual, ejercen además un papel evidente como símbolo del pasado incómodo del continente desde la perspectiva contemporánea; “*un viaje metafórico, a través de Europa y de los campos de la muerte, que son el leitmotiv del film*”⁸⁵⁵; las venas por las que corre la sangre derramada del continente; la memoria permanente, y no solo reducida a la narración, del horror pasado como vacuna para el futuro. “*Usando las imágenes repetidas de los trenes quería enfatizar la idea de que esta maquinaria seguía trabajando. En Roma, a veces había mejores épocas y otras veces peores, pero mientras tanto el engranaje de esta máquina diseñada para eliminar gente estaba operativa*”⁸⁵⁶.

Pese a que el resultado histórico de los planes homicidas del régimen nazi es ampliamente conocido por cualquier espectador, Gavras desarrolla la intriga a partir de pequeños elementos de enganche, que acaban construyendo un ritmo sostenido y progresivo hacia el desenlace. La clave del suspense no se sitúa lógicamente en esperar a conocer si los protagonistas fueron capaces de detener el holocausto, sino en establecer la manera en la que lograron informar a las instancias superiores del genocidio, y en descubrir cual fue su propio desenlace personal. El emblemático sello de Gavras se establece a partir del punto de inflexión en que esa intriga se transforma en rabia, a partir de las respuestas de los diferentes personajes —el Papa y su entorno, los diferentes diplomáticos, etc.— respecto del problema. Esa es la fórmula del autor para lograr la reacción del público, como lo era anteriormente en *Z* o en *Desaparecido*.

A fin de cuentas, un *leitmotiv hitchcockiano* se halla de nuevo presente en la figura del hombre corriente que avisa de un peligro —que el espectador también conoce— y al que nadie hace caso, con la angustia subsiguiente que ello genera. Incluso el primer escenario episódico en que Gerstein (Ulrich Tukur) trata de convencer a otro personaje de lo que ha visto —en este caso al embajador suizo—, es un decorado tan propio del cineasta británico, como el pasillo de un tren que se dirige de Polonia a Berlín, y que se cruza efectivamente con uno de los trenes prioritarios que transportan a los judíos.

Como explica Truffaut a propósito de Hitchcock: “*La evidencia y la fuerza*

⁸⁵⁵ KLEIN, J.M., “Costa-Gavras’s Moral Journeys, From Z to A”, *The Chronicle of Higher Education*, 14 de febrero de 2003, vol. ILIX., nº 23 B.13.

⁸⁵⁶ Costa-Gavras a Crowdus y Georgakas en CROWDUS, G. y GEORGAKAS, D. (2003), *op. cit.*, p. 16.

*persuasiva de la imagen son tales que el público no se dirá: 'En el fondo no está tan apremiado', o bien: 'Cogerá el próximo tren'. Gracias a la tensión creada por el frenesí de la imagen, la urgencia de la acción no se podrá poner en duda*⁸⁵⁷. Si convenientemente adaptada, aplicamos esta premisa a la obra de Gavras, y a este film en particular como podríamos hacerlo con el caso ejemplar de Z, la evidencia histórica que podría anular el elemento de la intriga, es decir el elemento político en sí, se mantiene vivo, gracias a los instrumentos de la intriga, ejemplar –y muchas veces invisiblemente– aplicados. Gavras trasciende esta consideración irónicamente: “*Nosotros los griegos, que hemos nacido con ella, no podemos evitar ver las cosas desde la tragedia griega. Algunos críticos dicen que uso el sistema de tres actos para contar mis historias pero esa clase de dramaturgia se inventó con los griegos. No es Hitchcock, son Esquilo, Sófocles y Eurípides*”⁸⁵⁸.

Las siguientes etapas en el camino de Gerstein pasan por el intento de alertar a los miembros de su parroquia protestante, y ante la indiferencia de estos, al nuncio papal en Berlín. Las características con que se dibuja el perfil y las argumentaciones de los diferentes estamentos, navegan entre la necesidad de situar con precisión su actitud histórica, y la intención narrativa de provocar la impotencia en el protagonista Gerstein, y por añadidura en el espectador.

Los protestantes a los que recurre el protagonista aducen macabramente, comparando el caso de los niños con síndrome de Down con el de los judíos, que “*esos deficientes estaban bautizados*”, mientras que los judíos obviamente no⁸⁵⁹, estableciendo una división moral –casi sarcástica de lo brutal que resulta– entre el exterminio y la eutanasia. Por su parte, el embajador del Vaticano, cínico y arrogante, ni siquiera quiere oír hablar de los judíos, mientras que, como se verá en una escena posterior, mantiene tratos financieros con los alemanes. La visita de Gerstein al nuncio tiene una doble utilidad narrativa, además de suponer una evolución importante en la escalada de acciones emprendidas por el personaje, que pasa por encima de su confesión protestante para apelar al mundo católico. Por un lado, conecta definitivamente la trama con el Vaticano; y por otro, presenta al otro protagonista del film Riccardo Fontana (Mathieu Kassovitz), el padre jesuita que se alternará con Gerstein el liderazgo narrativo, después de que Gerstein narre en el despacho del nuncio

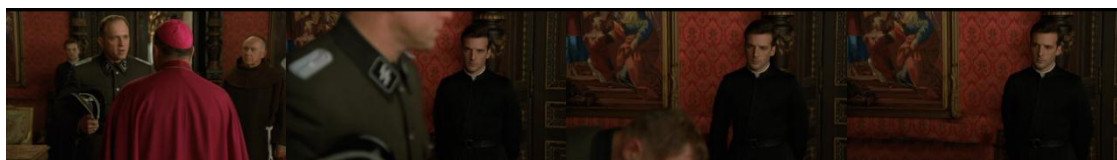
⁸⁵⁷ TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid, 1974, p. 11.

⁸⁵⁸ Costa-Gavras a Crowdus y Georgakas en CROWDUS, G. y GEORGAKAS, D. (2003), *op. cit.*, p. 16.

⁸⁵⁹ COSTA-GAVRAS (2002), *op. cit.*

los horrores que ha visto. El personaje de Gerstein retrocede aproximándose a Fontana – y planteando visualmente una oposición–, para que, a continuación, en un plano más cercano, Gerstein, desenfocado, termine saliendo del encuadre, y dejando solo al otro personaje principal: un traspaso visual de protagonismo y de punto de vista. [Ver **Figura 5**].

FIGURA 5:



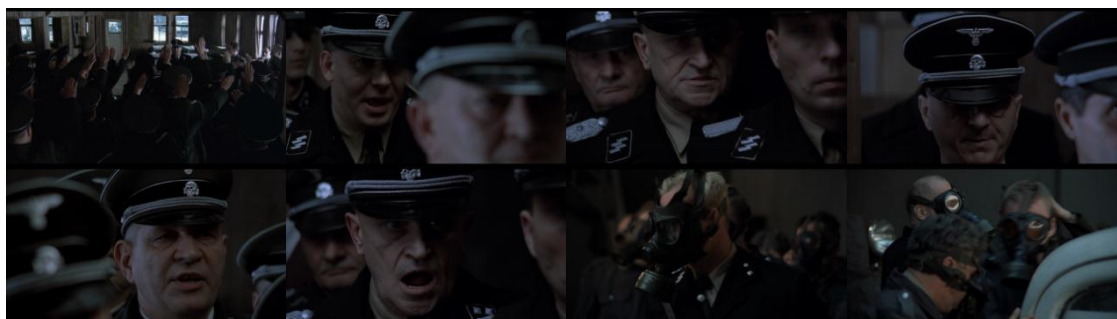
Las dos secuencias siguientes –en las que Gerstein se reúne con su familia durante unos bombardeos, y posteriormente recibe la visita de su colega de las SS, el doctor (Ulrich Mühe), tras el paso de otro de los “trenes de la muerte”–, relacionan dos aspectos fundamentales del film, que se complementan por oposición en torno al personaje de Gerstein. La presencia más o menos constante de la familia de Gerstein, además de profundizar en la esfera privada de este “héroe-traidor”, introduce determinados aspectos que caracterizan una de las dos caras de la sociedad alemana del momento. Si Gerstein es una pieza insólita del engranaje (antinazi y opuesto al holocausto), su familia y sus amigos son la muestra de la Alemania pasiva, aquiescente con el nazismo. Es decir, no colaboran activamente, e incluso se oponen secretamente (como la pequeña camarilla que Gerstein reúne para intentar desarrollar una acción de denuncia), pero terminan aceptando las reglas del sistema criminal en base a diversas razones: cobardía, patriotismo, indiferencia, ignorancia, ceguera, etc. En cierto modo, es el esquema clásico de *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952) el que se repite: los viejos aliados del héroe singular le niegan su ayuda en base a distintos argumentos dejándole solo frente al conflicto. En el punto extremo de este colectivo representado –la sociedad común alemana–, se encuentra el padre de Gerstein.

El aspecto íntimo de Gerstein aporta una leve profundidad emocional, habitualmente colateral en este tipo de personajes de Gavras, pero sirve precisamente para ubicar al espectador en el problema interior del personaje. Gerstein está más cerca en este sentido de Lambrakis y de London, que de los roles encarnados por Jack Lemmon y Jessica Lange en *Desaparecido* (1982) y *La caja de música* (1989). La

intención del autor, aun pasando también por la necesidad de definir a su protagonista como una persona corriente con un debate interno entre lealtades, es otorgar un peso mucho mayor al factor histórico que al personal. La presencia narrativa de la familia de Gerstein expresa en última instancia la idea de traición o distanciamiento que este personaje debe llevar a cabo para actuar con justicia.

En el sentido opuesto, la otra Alemania representada por Gavras es la más tópica, la habitual en los films que abordan esta temática; es la Alemania directamente criminal; la activamente nazi, encarnada en su máxima expresión por el personaje del Doctor (Ulrich Mühe). Esta “Alemania” mucho menos sutil y compleja que la otra –la responsable indirecta de la tragedia–, está dibujada por Gavras con un trazo más expresionista. Cómo sus militares griegos de *Z*, o sus responsables estalinistas de *La confesión*, las jerarquías militares nazis, están descritos con una combinación de elementos grotescos y patéticos, que convencionalmente tienden a reflejar la bajeza moral contenida en su actitud altiva y despiadada. Baste como muestra, el recital de responsables nazis de diferentes campos de concentración mostrando sus quejas y complicaciones para llevar a cabo con eficacia el exterminio. [Ver **Figura 6**].

FIGURA 6:

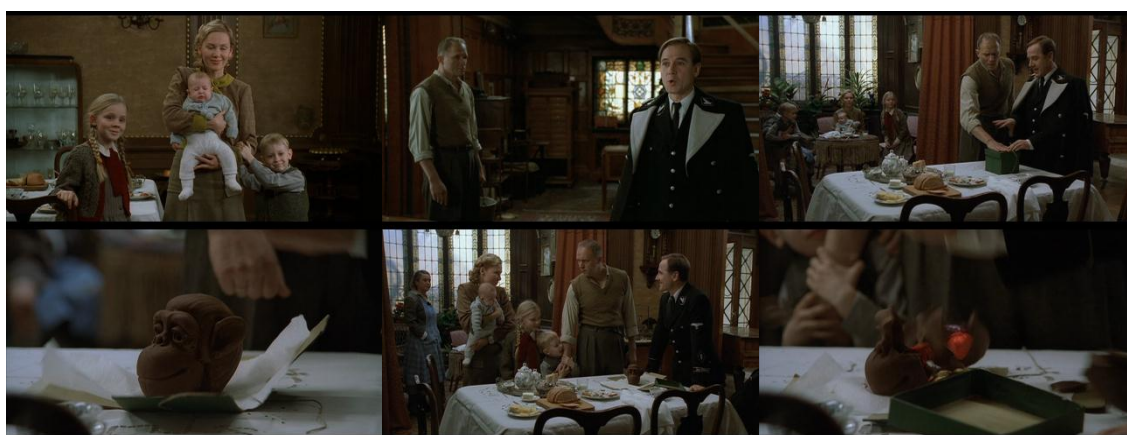


Gavras les muestra en primerísimos planos cortos que se amontonan y se suceden de forma vertiginosa sin corte, al tiempo que sus discursos quedan entrecortados, y sus figuras –gruesas y repugnantes, como en las descripciones literarias y cinematográficas de *Z*– resultan extravagantes. Del mismo modo, ese imaginario del horror utiliza recursos como el de las máscaras de gas para crear la estética siniestra, (justificado en el teórico escape de gas venenoso inventado por Gerstein para sabotear el genocidio), que vuelven a remitir a cierta pintura expresionista como la de Otto Dix.

El carácter expresionista del retrato de esa sociedad germana nazificada se intensifica también en la escena de la cena navideña desarrollada en la casa de Gerstein.

Por medio de una plasmación tan grotesca que resulta sarcástica, la singularidad del protagonista vuelve a ponerse de manifiesto en comparación con el comportamiento gutural y exagerado del resto de comensales. Estos, histéricos e histriónicos, se comportan como niños, encantados con la sorpresa que les prepara Gerstein: una habitación llena de regalos, por los que tendrán que pugnar mientras la luz se mantenga apagada y la habitación cerrada. De un modo simbólico, un tanto ajeno a la idiosincrasia de Gavras, se plantea esta metáfora chocante, del encierro y de la inquietud del espacio cerrado y desconocido, que emula claramente a la situación de los judíos. Es un aparte más propio de Grumberg, en el que el humor negro se deriva de la sustitución puntual de los roles. Los verdugos pasan por un momento a convertirse en víctimas, o a sufrir al menos, la sensación de indefensión y la angustia de estar a merced de lo desconocido.

FIGURA 7:



El Doctor (Ulrich Mühe) visita a Gerstein (Ulrich Tukur) y a su familia en Berlín. Gerstein intenta impedir que su colega les muestre a los niños un “cráneo no evolucionado”, que según el particular sentido del humor de este personaje, resulta ser la cabeza de un mono de chocolate relleno de caramelos, simbólicamente destrozada de un puñetazo por el Doctor.

En este sentido, la figura del Doctor (Mühe) –una especie de antecedente del nazi encarnado por Christoph Waltz en *Malditos bastardos* (*Inglourious Basterds*, Quentin Tarantino, 2009)–, es un ejemplo perfecto del aspecto cuasi paródico con que se busca construir una especie de figura contrapuesta a la del militar protagonista. El Doctor es un cínico perverso, tan descreído con respecto al fanatismo ideológico nazi, como dispuesto a aplicarlo, incluso con disfrute, para conseguir salir favorecido. La escena en que este personaje (Ulrich Mühe) aparece en casa de Gerstein con un regalo para sus hijos, es un ejemplo claro de esta doble tonalidad entre la representación

dramática del horror nazi, la intriga y el sentido del humor, aunque sea un humor lógicamente macabro. [Ver **Figura7**].

FIGURA 8:



Por su parte, el personaje del jesuita Fontana (Kassovitz) inicia su protagonismo narrativo a partir de una reunión en casa de Gerstein en dónde este le cuenta los detalles de los planes nazis. Una atmósfera con cierto espíritu *kafkiano*, que renueva la relación de la obra de Gavras con la del autor checo. Los dos personajes, confabulados en su oposición a los nazis, viven en una sociedad que le es abstractamente hostil. Su reunión, con carácter de conspiración entre “traidores”, tiene prácticamente el mismo planteamiento visual que una escena similar de *La confesión*, incluso con la presencia colateral de la familia y de los niños a los que se cierra la puerta de la habitación, en un intento vano de aislamiento o de protección. [Ver **Figura 8**].

Fontana inicia su viaje al Vaticano, después de comprobar indignado –lo que se expresa con el lanzamiento al suelo de las gorras militares de los nazis en la antesala del despacho–, la alianza apócrifa de la nunciatura alemana, con la jerarquía nazi, cuyas negociaciones se dirigen únicamente a la preservación de los privilegios económicos y fiscales de la Iglesia Católica en Alemania. Cómo en el caso de Gerstein, el padre Fontana también se va a convertir en un traidor a su propio sistema, en este caso al Vaticano y al engranaje católico. Fontana intenta modificar la actitud de la jerarquía eclesiástica aportando pruebas, porque la clave del conflicto parece residir en la posibilidad de demostración fehaciente del holocausto. No obstante, cuando se revele que dicha argumentación por parte del entorno papal –el propio Papa no es más que una presencia etérea que habla siempre abstractamente de forma religiosamente poética y pueril–, es un subterfugio, se producirá la traición definitiva del personaje a su clase, y

con ello el punto de inflexión que conduce al desenlace. Un momento en el que el personaje exclamará de modo expreso en referencia a Gerstein, pero también a sí mismo que “*Algunas traiciones son el último refugio de los justos*”⁸⁶⁰.

FIGURA 9:



La llegada de Fontana (Kassovitz) al Vaticano está planteada en unos términos similares a los de Gerstein con el entorno nazi. El Vaticano es mostrado –por dentro y por fuera– en toda su parafernalia y vistosidad palaciega, como si fuese otro mundo, aislado por completo del contexto bélico que está teniendo lugar. Como el juez de Z, el padre Fontana (Kassovitz) se desplaza por los pasillos de la Santa Sede como una figura empequeñecida frente a la estructura del poder, en la que aunque singular, no es si no una gota de agua más. [Ver **Figura 9**].

Al igual que en el caso de Gerstein, el entorno familiar de Riccardo Fontana es mostrado como medio narrativo para explicar su cercanía al Vaticano, para justificar el hecho de que tenga acceso al Papa (así como a otros círculos diplomáticos, como el americano), lo que permite desarrollar la trama partiendo del punto de vista de uno de los personajes, y no de un desarrollo omnisciente más plano. Al mismo tiempo se desarrolla también un leve aspecto emocional del personaje, que no solo traiciona a su entorno vocacional y profesional, si no también a su clase social y a su propio padre. Una traición generacional extensible a Gerstein y que retoma el tema fundamental de otra obras de Gavras que indagan en las traiciones paterno-filiales, como *Consejo de familia* (1986) y *La caja de música* (1989). Riccardo (Kassovitz) es hijo de un aristócrata “mayordomo del Papa”, el conde Fontana (Ion Caramitru), ridiculizado en su

⁸⁶⁰ COSTA-GAVRAS (2002), *op. cit.*

primera aparición, al aparecer disfrazado y quieto, como efigie dispuesta para un pintor, que le asegura el intenso parecido que tendrá la obra con las pinturas de Rafael.

El perfil de Riccardo como pupilo del Papa con alta formación diplomática, queda así reforzado en su singularidad. No es un sacerdote de base el que se opone al nazismo o a la injusticia, sino el de un entorno privilegiado que aprovecha su preparación para intentar transformar las circunstancias. Como en muchos de los casos previos del autor, su héroe transformador es un hijo de la burguesía (o de la aristocracia en este caso).

A través de la relación entre el personaje de Riccardo Fontana (Mathieu Kassovitz) y el Vaticano como sistema de poder, Gavras plantea de nuevo esa focalización individual, que nos permite captar la información desde un enfoque determinado. El desfile de cardenales y eclesiásticos, incluyendo al Papa, se sucede como si se tratase de una procesión de figuras de cera, como peleles irreales disfrazados. [Ver **Figura 9**]. Como en *Sección especial* (1975), la liturgia del poder –nunca mejor dicho, en este caso– y sus protocolos, marchas y atavíos, son contrastados ferozmente con la realidad de los campos (en elipsis pero siempre presentes, gracias a las imágenes de los trenes). Como en el citado film, mientras la burocracia y la intriga política de salón –cambiando las dependencias de los ministros y de los jueces, por la del Papa y sus cardenales– se suceden, la suerte ya está echada, pese al esfuerzo individual de algunos personajes de la historia, ya sea el episódico abogado encarnado por Jacques Perrin en aquel film, o los personajes de Fontana y Gerstein en *Amén*. Pero además, como apunta Peter Hasenberg en *Film-Dienst*⁸⁶¹, la película plantea una sutil comparación –no demasiado evidente– entre la parafernalia nazi de la música y los desfiles, con la mencionada del Vaticano.

La figura del Papa está tratada con un cuidado extremo. Pío XII (Marcel Iures) no se prodiga demasiado en escena, y cuando lo hace, su posición en el plano depende siempre de la perspectiva del personaje de Fontana (Kassovitz). Si Fontana resulta inicialmente empequeñecido por la “grandeza” del escenario vaticano, cuando se plantea la relación entre su personaje y el Papa, la figura del pontífice es vista en la distancia, con una separación dramática, que permite al mismo tiempo expresar su frialdad –con respecto al tema fundamental del film–, pero también, ceñirse con rigor –según explica el propio director– a los datos reales conocidos sobre su actitud con

⁸⁶¹ HASENBERG, P., “Der Stellvertreter”, *Film-Dienst*, mayo 2002, vol. LV, nº 2, p. 27.

respecto al problema del holocausto, así como reforzar la perspectiva de Fontana (como muestra el intenso *travelling* hacia su rostro que rubrica esta escena). “*Para mi, el Papa era un personaje inaprensible. La única cosa que se puede decir de aquel Papa es que no tomó postura. (...). Por eso el Papa es, en el film, un personaje distante, al que siempre se ve de lejos, excepto un primer plano que aparece casi al final*”⁸⁶². [Ver **Figura 10**].

FIGURA 10:



El Papa es mostrado como un personaje relativamente inaccesible y ambiguo, pero sobre todo prudente y abstracto en sus alocuciones, expresadas siempre de un modo típico de la retórica católica y a los circunloquios inconcretos. Así son, en definitiva, las manifestaciones públicas conocidas de Pío XII sobre la guerra y el nazismo, como ejemplifica su descafeinado mensaje navideño difundido por la radio, y esperado con ansiedad por Fontana y Gerstein; o sus distintas réplicas durante las audiencias: “*Rezo por ellos*”⁸⁶³, le dice el Papa a Fontana cuando este le habla por primera vez del sufrimiento de los judíos.

A fin de cuentas, además de la justificación basada en un sentido político e histórico de la puesta en escena, Gavras cumple matizadamente su “norma” no escrita de no enfocar sus relatos sobre los protagonistas del poder, que como manifiesta Riambau⁸⁶⁴, siempre quedan en un segundo plano en sus films. La idea, que revela una ética que se mantiene en todo el film, es plantear los hechos para que el aspecto crítico,

⁸⁶² Costa-Gavras, citado en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 190.

⁸⁶³ COSTA-GAVRAS (2002), *op. cit.*

⁸⁶⁴ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 226.

en lo referido al personaje del Papa, y por extensión a la actitud del Vaticano, se derive de una “objetividad” con respecto a los acontecimientos. Este método permite que esa crítica no nazca de una caracterización expresionista del ambiente de la curia, sino del relato equilibrado de su proceder. El autor reserva esa descripción expresionista para el mal evidente representado por el nazismo, o por los militares fascistas de *Z* o de *Estado de sitio*, que a menudo guarda en su propia naturaleza estética real esos aspectos grotescos.

FIGURA 11:



Si las primeras imágenes recuerdan a *La confesión*, las de abajo, en rima con ellas, emulan el plano desde el coche con el reflejo en que Debra Winger descubriría las cruces ardientes en el bosque de *El sendero de la traición*. Un nuevo viaje al infierno de ida y vuelta; la misma idea de viaje, en un sentido moral, que plantea el artículo dedicado al film por Julia M. Klein que habla respecto a esta escena de un “obvio infierno en la tierra”⁸⁶⁵.



Gavras solo se permite a este respecto otra atípica adjetivación del comportamiento del Papa, cuando precisamente –y en un guiño casi *brechtiano*– combine en el montaje las grotescas imágenes de la cena de Navidad citada, con las del Papa y su entorno durante su alocución radiofónica. Un paralelismo dialéctico revelador de la farsa que supone en definitiva la actuación de la jerarquía católica –puntualmente usado por el autor, como en la escena del teatro de *Z* o en la de las cenizas en la nieve de *La confesión*–, que introduce una reflexión ajena al discurrir del drama de los

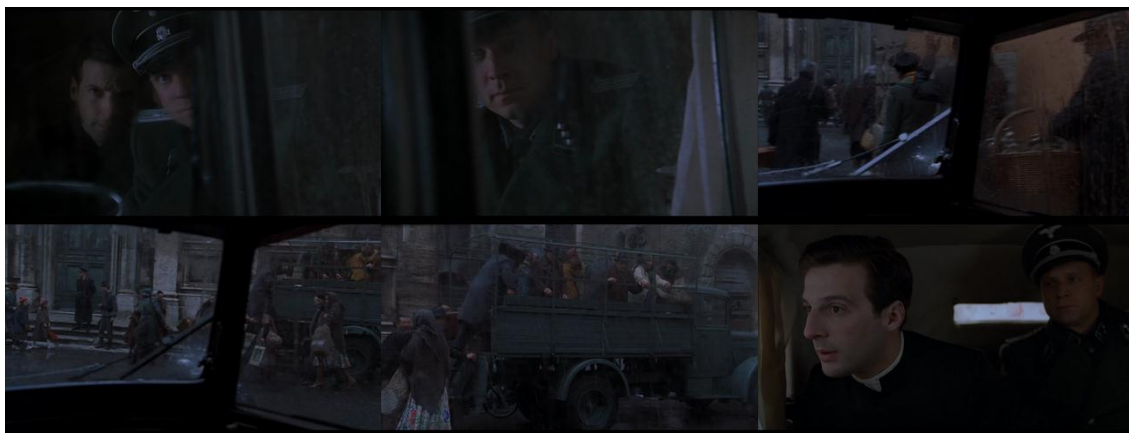
⁸⁶⁵ KLEIN, J. (2003), *op. cit.*

personajes. Precisamente, la escena siguiente, observada por Gerstein desde un coche, muestra de nuevo los cadáveres de las víctimas –en este caso de los judíos gaseados– enterrados en la nieve, y posteriormente quemados en una secuencia posterior. [Ver **Figura 11**]. Gavras retoma sus recursos visuales para volver a componer su discurso sobre el poder, cuya naturaleza se divide en estos casos entre el poder ejecutor del mal (el nazismo o el estalinismo y sus consecuencias) y el poder que lo enmascara directa o indirectamente amparándose en una farsa trágica, ya sea representada por un gobierno, un tribunal, o una iglesia.

Tras los diversos intentos de Fontana y Gerstein por lograr la atención del Papa para frenar el exterminio, el segundo acto concluye con la constatación definitiva de que sus esfuerzos son inútiles. Previamente, si en el caso de Gerstein, su entorno social y familiar sugería una representación de las distintas facetas del pueblo alemán ante el nazismo y el holocausto; la relación de Fontana con su entorno culmina en una comida aristocrática, que permite observar la actitud prudente indiferente o cínica de determinados personajes (aristócratas, cardenales y diplomáticos extranjeros) que comen ostentosamente marisco.

Este inserto narrativo, además de establecer la ambigüedad del proceder aliado (el embajador americano) o neutral (el Vaticano) ante el conflicto, permite un nuevo contraste brutal, cuando ese limbo socioeconómico y político que parece no ser afectado por el desastre, se confronte con el caos reinante en las calles de Roma ante la inminente deportación de los judíos italianos. [Ver **Figura 12**].

FIGURA 12:



Precisamente este hecho, observado desde el coche –que parece ser la prisión con vistas de los dos protagonistas-testigos-espectadores impotentes: “*Me siento*

*culpable como espectador y aún más como cura*⁸⁶⁶, dice Fontana—, marca la transición al tercer y último acto, cuando Fontana toma la determinación de sacrificarse.

Cuando la deportación se hace visible, la rabia del espectador aumenta en la medida en que lo hace la de los personajes. Un recurso habitual de Gavras, cuya eficacia reside una vez más en la identificación entre público y personaje, ambos paralizados por una barrera respecto de la realidad. En este punto además, las perspectivas de Gerstein y de Fontana —en el sentido del punto de vista narrativo— convergen por primera vez de modo tangible. Su visión singular del horror por separado —bien sea de los campos, o de los enigmáticos trenes— se unifica en el momento en que se encuentran en el ojo del huracán, separados tan solo por el cristal del coche, de la persecución antisemita que invade Roma.

El sacrificio del jesuita viene precedido por una atípica sucesión de imágenes simbólicas dentro del cine del autor. En el palacio familiar, Fontana se queda observando el cuadro de su madre fallecida, mientras a través de la ventana enrejada se ve como una tormenta se desencadena sobre la cúpula de San Pedro. La imagen da paso a una conversación precisamente entre padre e hijo. [Ver **Figura 13**].

FIGURA 13:



Gavras parece plantear el conflicto íntimo de Fontana estableciendo una relación visual con la imagen de su madre; una figura que puede ligarse sin dificultad al rol simbólico de la “madre” Iglesia. Fontana siente ese conflicto y la distancia o el encierro que le vuelve impotente, de ahí la tormenta y las rejas. Las dos escenas posteriores —la visión de los judíos italianos detenidos por los nazis en las calles, y la última audiencia con el Papa que vuelve a mostrarse ajeno al problema— resolverán definitivamente el conflicto interno de Fontana, impulsándole a actuar de la única forma que concibe hacerlo, y que en definitiva, es la fórmula típicamente católica del sacrificio.

⁸⁶⁶ COSTA-GAVRAS (2002), *op. cit.*

No obstante la reacción de la Iglesia también viene justificada o equilibrada por determinados apuntes. En primer lugar, por la inclusión de una escena en la que el Papa mantiene un encuentro con el embajador alemán. La actitud amenazadora y displicente del diplomático explica en parte la prudencia del pontífice, cuyo miedo a que el Vaticano sea invadido es mencionado en varios momentos del film, así como su preocupación intensa por la destrucción del patrimonio religioso por las bombas (mucho más intensa que por las víctimas). Este juego de contrapesos críticos, se pone de manifiesto en segundo lugar, a través de la narración solapada de la protección dada por el Vaticano a cientos de judíos italianos, refugiados en sus dependencias.

La última escena del segundo acto, revela el distanciamiento definitivo entre Fontana y el Papa, o la iglesia oficial. A medida que Pío XII (Marcel Iures) sigue desarrollando un discurso moderado y vacío sobre los judíos, Fontana va retrocediendo, mientras la cámara efectúa –en coherencia con la focalización– un levísimo, apenas imperceptible, *travelling* frontal de acompañamiento. El acto simbólico de Fontana comienza cuando se coloca la estrella judía en el pecho encima de la sotana, provocando el consiguiente escándalo en el salón de audiencias papal. *“Es un gesto ficticio, una metáfora sobre alguien que se sacrifica por amor a los demás. Para nosotros, la idea surgió de un eslogan de los acontecimientos de Mayo del 68, cuando los líderes del Partido Comunista Francés atacaron a uno de los líderes de las protestas diciendo, ‘Es un judío alemán’ [Se refiere a Daniel Cohn-Bendit]”*⁸⁶⁷.

FIGURA 14:



La escena se cierra irónicamente con la frase que el Papa le dice al conde, padre de Fontana, relativa a su doble condición de “padres” y a la dificultad de ejercer ese patriarcado. [Ver **Figura 14**].

⁸⁶⁷ Costa-Gavras a Crowdus y Georgakas en CROWDUS, G. y GEORGAKAS, D. (2003), *op. cit.*, p. 17.

El tercer acto. El sacrificio de los justos.

El último acto se abre ya con la presencia del padre Fontana (Kassovitz) en la estación del tren, decidido a partir en compañía de los judíos hacia los campos. La acción se desarrolla como una fantasmagoría en la que la figura de Fontana se singulariza respecto a la de la masa de judíos deportados. El simple detalle de su sotana negra destaca como matiz, dentro de los tonos grises compactos de la escenografía y del vestuario del resto de los personajes; una sensación a la que contribuye la atmósfera nocturna y terrorífica. Finalmente, los metafóricos trenes vacíos que parecen recorrer el subconsciente europeo de un modo simbólico, se materializan en el desenlace explicitando de modo concreto el horror.

Gavras lo plantea siempre con una fidelidad narrativa absoluta al punto de vista. Del mismo modo que el único crimen explícito que se ha visto en el film –el asesinato a sangre fría de dos judíos que apilaban cadáveres–, correspondía a la presencia en la escena de un Gerstein impotente; la monstruosidad de la deportación –las masas conducidas al matadero en trenes para ganado, la muerte de un bebé durante el viaje–, corresponden a la mirada de Fontana, que despierta finalmente de su sueño heroico de fe. [Ver **Figura 15**].

FIGURA 15:



Este despertar queda reflejado en la trascendente conversación que se desarrolla entre Fontana (Kassovitz) y el Doctor (Ulrich Mühe) en la cantina del campo de concentración, después de que la presencia de un sacerdote católico entre los judíos, sorprenda a los propios responsables nazis.

El cinismo del Doctor, que retuerce burlonamente los principios del cristianismo para adaptarlos a la brutal realidad del contexto,, se enfrenta a la sinceridad de Fontana, que efectivamente, llegará a dudar de su propia fe –aunque no a renegar del proceder cristiano en última instancia–, cuando compruebe el funcionamiento de los campos. La

sentencia del Doctor, en el sentido aludido, –“*Su Iglesia ya demostró que el fuego purifica. El nazismo hace lo mismo pero a gran escala. Nosotros somos el nuevo pueblo elegido*”⁸⁶⁸– plantea una equiparación extrema entre el poder religioso y el nazismo. Un recordatorio que, en última instancia, equipara la historia terrible de la Iglesia a través de los siglos con el horror de la Alemania nazi, elevando a categoría el papel del Vaticano, como responsable por omisión del genocidio. La ironía soterrada de la acusación se revela a partir del hecho de que sea el propio responsable nazi el que lo pone de manifiesto para quebrar sarcásticamente la superioridad moral del sacerdote. En términos extremos, el Doctor tiene razón. A fin de cuentas Gavras, como es habitual en su cine, esta poniendo el foco en la falla del sistema de poder, y no en las actitudes individuales de los opositores.

Junto al discurso que rubrica el desenlace, y que se completará con la historia (verídica) del teniente Gerstein, Gavras redobra el interés sobre la trama dramática transformando la intriga inicial en un nuevo interrogante; si bien, como en el caso de Lambrakis, un interrogante diluido en el componente de la tragedia predestinada. Una vez que el espectador conoce el desenlace de los inútiles desvelos de los protagonistas por implicar a terceros en su lucha antinazi, el suspense se traslada a la duda sobre el propio destino corrido por los dos protagonistas. El aspecto trágico que los sobrevuela, especialmente en el caso de Fontana, se genera a partir de la voluntad del propio personaje por no querer salvarse. El intento final de Gerstein por sacarle del campo, para lo que llega a falsificar un salvoconducto con la firma de Himmler, es baldío porque Fontana desea culminar su sacrificio. Desde un punto de vista pragmático es un sacrificio inútil, pero es la demostración de la inamovilidad de su fe en su ideología básica. Un plano de unos prisioneros removiendo los restos de su sotana en la nieve, revelará elípticamente su suerte final.

El caso de Gerstein, aun siendo similar, es diferente, porque su final trágico es menos previsible. Después de efectuar una elipsis temporal y mostrarle arrestado, colaborando activamente con los aliados en la redacción de un informe sobre el exterminio, Gerstein, sobre el que recaen razonables sospechas –se dice que no hizo todo lo posible por oponerse al exterminio–, muere en su celda sin llegar al juicio (Un juicio cuya naturaleza habría dado para otro film muy típico del autor). La sorpresa sobre ese desenlace brusco y también elidido –solo se comenta que ha aparecido

⁸⁶⁸ COSTA-GAVRAS (2002), *op. cit.*

ahorcado— supone el golpe final al relato por parte del director. El matiz de la presentación de la muerte de Gerstein es respetuoso con la polémica sobre su muerte (de ahí la lógica de no mostrarla), ya que nunca quedó claro si se había suicidado o si había sido asesinado. “*Es posible que se suicidara por desesperación. También es posible, dado que la celda estaba abierta, que fuera asesinado por nazis que pensaban que era un traidor*”⁸⁶⁹.

Como es tradición, Gavras culmina su historia sin concesiones. Tras la relativa liberación que supone la constatación narrativa de que los aliados han triunfado —no por evidente, menos satisfactoria como respiro final del relato—, la injusta suerte de Gerstein pone de manifiesto la falta de matices del poder y de la realidad. Una complejidad irónica, porque la actitud de los aliados con respecto a Gerstein —responsable nominal de los envíos de gas mortífero— es lógica⁸⁷⁰. Esa ironía brutal se cierra definitivamente en el epílogo, con el requebro macabro que devuelve el desenlace al Vaticano. El Doctor —verdadero psicópata criminal y arribista— ha conseguido salvarse, gracias al refugio que le proporciona la Santa Sede, que además gestiona su huida a Sudamérica.

Gavras asesta el golpe final a la responsabilidad colateral de la Iglesia en el horror. Además de no hacer nada por ayudar a las víctimas —en base a una inoportuna moderación y neutralidad—, protegieron a los verdugos aplicando sin matices el mismo principio de “dar agua al sediento” que había empleado con varias decenas de judíos (sobre todo conversos) durante la persecución acaecida en Roma. Este final además de contener la habitual vuelta de tuerca de los desenlaces de Gavras, se ciñe, según el mismo explica⁸⁷¹, a determinados referentes reales como el del obispo Hudal —el personaje del film—, que ayudó a escapar a Franz Stangl, jefe del campo de Treblinka, o a Adolf Eichmann.

Las implicaciones políticas de Amén:

Gavras nunca había prestado una atención particular al poder religioso, más allá de puntuales alusiones en algunos de sus films previos que en ningún caso hacían recaer

⁸⁶⁹ Costa-Gavras a Gary Crowdus y Dan Georgakas en CROWDUS, G., y GEORGAKAS, D. (2003), *op. cit.*, p. 20.

⁸⁷⁰ El rol de Kurt Gerstein, tan controvertido en ese momento, fue disipado de la sospechas posteriormente, y como indican los rótulos finales del film, su figura fue rehabilitada en 1965.

⁸⁷¹ Costa-Gavras a Gary Crowdus y Dan Georgakas en *Ibid.*, p. 20.

en él ninguna sospecha de anticlericalismo; frente a otros autores mediterráneos (especialmente italianos y españoles) en cuya obra esa tensión es permanente. El poso religioso en la cultura francesa tiene una intensidad menos acusada por una serie de evidentes antecedentes históricos que resuelven categóricamente el conflicto entre confesionalidad y laicidad. Del mismo modo que la tradición ortodoxa griega, confluye por otras vías más alejadas de todas las posibilidades que manan del misterioso y a veces fascinante ejemplo de combinación de poder terrenal y espiritual, que ofrecen el Vaticano y la Iglesia Católica en general. Gavras ya había aludido a alguna de estas inquietudes, por ejemplo en *La petite apocalypse* (firmada también con Grumberg) y cuyo último tercio transcurre en Roma durante unas jornadas católicas internacionales. No obstante, su interés no se centra en la tradición o el rito, ni siquiera en la influencia cultural y social de la iglesia, sino en el aspecto político. Gavras examina a la Iglesia como un engranaje de poder más, que basa su dominio en una ideología. “*El Vaticano es un Estado y actúa con la lógica de un Estado. Tienen embajadores por todo el mundo (...) que defienden sus intereses. Tienen un gobierno, lo que significa evaluar las situaciones políticas y ponerse del lado correspondiente*”⁸⁷². Esta idea le permite establecer una comparación absoluta entre el modo de proceder del Vaticano y el del nazismo o el del estalinismo. Unos sistemas de poder que comparten como base un principio dogmático de actuación, y en los que es posible analizar –a través de los relatos propuestos por el autor– las relaciones entre teoría y praxis. La diferencia entre el Vaticano –y su jefe de Estado– y el de los otros sistemas de poder es, como explica el guionista Jean-Claude Grumberg, que “*el Papa se considera a sí mismo la conciencia y la autoridad moral del mundo –y estoy viene al caso aún hoy–, no le está permitido ser indiferente*”⁸⁷³.

Como en *La confesión, Amén* muestra más allá de la praxis sobre la ideología en cuestión, la verdadera formula ajustada al planteamiento teórico de cada fe –ya sea el marxismo o el cristianismo–. Si el estalinismo es en definitiva un desvío siniestro de la idea originaria del marxismo, y el proceder del Vaticano poco o nada tiene que ver con el espíritu evangélico, tanto London como Fontana –traidores al sistema desviado, como apunta Riambau⁸⁷⁴–, siguen confiando en el sentido original de su fe, lo que explica que pese a todo lo sufrido, London nunca renegase de la idea comunista, y Fontana llevase a

⁸⁷² Costa-Gavras en CROWDUS, G., y GEORGAKAS, D. (2003), *op. cit.*, p. 18.

⁸⁷³ Jean-Claude Grumberg a Dan Franck, en FRANCK, D. (2002), *op. cit.*

⁸⁷⁴ “*Gerstein y Fontana son dos traidores a sus respectivas causas que no dejan por ello de servir las hasta que la situación se hace insostenible*”. RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 190.

cabo hasta sus últimas consecuencias el ejemplo cristiano de la redención a través de la entrega. “*La película no se opone a la religión cristiana*” –dice Costa-Gavras– “*sino que está a favor de ella porque los dos personajes principales son cristianos*”⁸⁷⁵. El caso del nazismo es diferente, porque su perversión consiste en que sus principios ideológicos se cumplen con extraordinario rigor. Si el marxismo y el cristianismo son ideologías positivistas, en el sentido de que plantean unos objetivos humanistas, que, al menos sobre el papel y más allá de matices (más o menos relevantes), apuntan a una solidaridad colectiva y sin exclusiones, el nazismo precisamente pervierte ese humanismo para establecer una sociedad excluyente en su grado más extremo.

En su discurso sobre el poder, a partir del enfoque del film, Gavras mantiene un principio objetivo –que parte de analizar esa disociación entre las palabras y los hechos– a la hora de ejercer efectivamente la gobernanza de un sistema. El director –salvo en el caso del nazismo o del fascismo, por lo explicado en el párrafo anterior–, no juzga a la Iglesia (al igual que no lo hace con el socialismo) en base a su ideología de partida –lo que no excluye que pueda señalar contradicciones, a menudo de una forma irónica– sino que plantea a partir de casos concretos –los de Gerstein y Fontana– su denuncia sobre los hechos que desarrollan los poderes sustentados sobre esos principios. Dice Costa-Gavras al respecto: “*Hoy escuchamos que todas esas ideologías [políticas y religiosas, según la pregunta] están muertas. Pero como podemos vivir en una sociedad sin ideología. Las ideologías viven y mueren como los seres humanos. El problema es cuando la ideología se convierte en dogma. Cuando llega a ser dogma, la verdad absoluta, entonces la gente muere por ella, o, lo que es peor, mata por ella*”⁸⁷⁶. En el caso de *Amén*, su planteamiento lejos de optar por la evidente y acomodaticia denuncia del nazismo –que también aparece por supuesto–, Gavras se detiene en las actitudes intermedias y en las zonas de sombra de la historia (otro caso ejemplar en este sentido es el enfoque de *Sección especial*).

Cómo tantas de sus películas previas, y en este caso tratando un tema tan sensible como el de las relaciones del Vaticano y el nazismo, la polémica no se hizo esperar. Incluso empezó antes de que se viera la película, cuando el cartel creado por el diseñador de Benetton Oliviero Toscani –que combina la cruz cristiana con la esvástica nazi– fue duramente condenado por la Conferencia Episcopal francesa, mientras que la Alliance Générale contre le Racisme et pour le respect de l'Identité Française et

⁸⁷⁵ Costa-Gavras a Crowdus y Georgakas en CROWDUS, G. y GEORGAKAS, D. (2003), *op. cit.*, p. 19.

⁸⁷⁶ Costa-Gavras a Gary Crowdus y Dan Georgakas en *Ibid*, p. 19.

Chrétienne (AGRIF), organización del entorno de la extrema derecha francesa, interpuso una querrela contra la película desestimada por los tribunales⁸⁷⁷. “*Primero se produjo el ataque sobre el cartel, encabezado por el arzobispo de París y no sé a través de que vía. También hicieron firmar la protesta a algunos judíos, pocos pero importantes. Todo eso se unía a la extrema derecha de Le Pen, que fue quien nos hizo el proceso. Era una alianza que resultaba paradójica y se dirigía contra el cartel pero, por extensión, también contra el film*”⁸⁷⁸. A la polémica se sumo el proceso de canonización en que se encontraba inmerso Pío XII, que finalmente fue hecho santo por Benedicto XVI en 2009. A este respecto dice Costa-Gavras en 2003, “*Podría ser santo y todo el mundo estaría de acuerdo. A pesar de su silencio durante el Holocausto, creo que la Iglesia Católica puede todavía proclamarle santo. Después de todo, en 1992, el presente papa Juan Pablo II, beatificó a José María Escrivá, el fundador del Opus Dei, que es una especie de mafia*”⁸⁷⁹. Además algunos historiadores cercanos al Vaticano opusieron en contra del film las miles de víctimas, entre ellas judíos, que según sus diferentes análisis la Iglesia había salvado.

La polémica suscitada –incómoda pero beneficiosa para su carrera comercial, por otro lado–, demuestra indirectamente una honestidad muy coherente a la hora de plantear el conflicto dramático. La originalidad relativa del film reside precisamente en eso. Gavras se apoya en la habitual exposición crítica del holocausto –siempre sobrecogedora– para cuestionar el papel de otros implicados, habitualmente posicionados del lado “bueno” en el contexto histórico de la Segunda Guerra Mundial. Por un lado, en la Iglesia, pero también –y de modo implacable– en los intereses políticos de las potencias aliadas para no volcarse en impedir el exterminio, por motivos diversos de oportunidad. Costa-Gavras incide puntualmente en los argumentos prácticos que pone de manifiesto la curia vaticana para mostrarse ambigua o indiferente con respecto al problema de los judíos. Por un lado, las alusiones al peligro de la expansión del comunismo, y al hecho de que Hitler supusiera, en última instancia, un eficaz muro de contención a este respecto, como lo había supuesto el fascismo de Mussolini en Italia. El otro aspecto es precisamente esa indiferencia casi absoluta –ahí están los matices contrarios incluidos por el film–, cuando no el desprecio, mostrados en cuanto a la cuestión judía; una religión no solo opuesta sino tradicionalmente condenada por la

⁸⁷⁷ “L’AGRIF veut le retrait de l’affiche du film”, *Le Nouvel Observateur*, 16 de febrero de 2002.

⁸⁷⁸ Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 269.

⁸⁷⁹ Costa-Gavras a Crowdus y Georgakas en CROWDUS, G. y GEORGAKAS, D. (2003), *op. cit.*, p. 18.

Iglesia católica desde unos planteamientos casi dogmáticos. “*El anticomunismo del Vaticano en ese periodo era enorme, primero porque durante la época de Mussolini y la ocupación alemana, las montañas italianas estaban llenas de partisanos muy próximos a los comunistas. La Iglesia estaba muy asustada sobre lo que podría ocurrirle al Vaticano si la resistencia tomaba Roma. Es también muy importante recordar que desde 1915 aproximadamente, el Vaticano se opuso mucho a la idea de un estado judío. ¡De hecho, Israel no ha sido reconocido por el Vaticano hasta 1993! (...). El antisemitismo siempre ha sido muy fuerte en la Iglesia católica. En 1918, después de que Alemania perdiera la guerra, tanto los periódicos católicos como los protestantes publicaron artículos antisemitas, y de una cierta manera pavimentaron el camino al poder, así que no es sorprendente que Hitler fuera capaz de hacer lo que hizo*”⁸⁸⁰.

Amén es con *Sección especial* el film más “histórico” de Gavras si se tiene en cuenta la distancia trascurrida entre los hechos y la película. No obstante, y como en aquel film, además de sacar a la luz una injusticia histórica parcial o totalmente oculta, Gavras plantea un discurso actual, como también lo hacía en su momento con *La confesión*, aunque en ella se incluía un epílogo situado prácticamente en el presente. Cómo ocurre con el proyecto siguiente de Gavras, (que produce y escribe *Mon colonel*) el director lanza un dardo simbólico contra determinadas actitudes contemporáneas, que en el caso de *Amén* remiten al silencio de las sociedades sobre determinadas injusticias⁸⁸¹. “*La indiferencia no empieza con los campos ni termina con la guerra. (...). Mirad la indiferencia con la que estamos dejando morir al continente africano. Nuestra pasividad es un crimen en sí mismo*”⁸⁸². “*Amén es un film sobre el silencio y sobre la indiferencia*”⁸⁸³, dice Costa-Gavras.

⁸⁸⁰ Costa-Gavras a Crowdus y Georgakas en CROWDUS, G. y GEORGAKAS, D. (2003), *op. cit.*, p. 18.

⁸⁸¹ “Hoy, si Dios existe, todo está permitido porque él está con nosotros dicen a coro Bush, Ben Laden o Sharon, todos ellos defensores convencidos de los beneficios de la economía liberal. Así bien, decididamente, rechazar un orden establecido injusto, nociones del Bien y el del Mal, necesidad de no quedarse como simple espectador... sí, esta historia, este film tienen cosas que decir, incluso en 2002”. THIRARD, P.L., “Amen”, *Positif*, marzo 2002, n° 493, p. 42.

⁸⁸² Costa-Gavras, citado en THOMAS, D., “A Plea for the Pope”, *Newsweek*, 8 de abril de 2002, p. 84.

⁸⁸³ Costa-Gavras a Aldo Tassone, en RIZZA, G., ROSSI, G.M., TASSONE, A. (Ed.) (2002), *op. cit.*, p. 45.

La historia del *Parthenon* (2003).

En 2003, Costa-Gavras después de su film *Amén*, se convirtió en el artífice de un proyecto encargado por el nuevo Museo de la Acrópolis en Atenas, y financiado por el Ministerio de Cultura griego, con motivo de la Olimpiada Cultural para una Cultura de Civilizaciones. El trabajo se estrenó el 20 de mayo de 2003 en el Metropolitan Opera House de Nueva York. Se trata de un pequeño video de animación de siete minutos titulado *Parthenon*, en el que el cineasta narra la historia de este monumento de forma gráfica, mediante una panorámica prácticamente ininterrumpida de 360 °, solo rota al llegar a la era contemporánea. El video cuenta todos los avatares sufridos por el Partenón desde el siglo V. antes de Cristo: la destrucción del templo por los bárbaros en el 267 d.C.; la destrucción de las esculturas desnudas en el siglo V llevada a cabo por los cristianos; su conversión en el templo de Santa Sofía en el siglo VI; su ocupación francesa en el siglo XIII; y el expolio inglés en el XIX, en dónde la imagen se congela con la lectura de una poesía de Lord Byron de fondo.



Gavras se encarga así de un pequeño divertimento que constituye no obstante, una novedad dentro de toda su obra audiovisual, primero por tratarse de un film de animación por ordenador, y segundo por plantear el recorrido histórico más amplio que jamás haya efectuado ninguna de sus historias.

Pese a la aparente complacencia del producto, pensado para ser exhibido en una de las salas, con carácter pedagógico, Gavras tampoco pudo esta vez sustraerse a la polémica. La Iglesia ortodoxa griega protestó por la visión que se daba de los cristianos en el video, al presentarles destruyendo el templo en el siglo II. El museo sorteó la polémica aludiendo, con lógica, al hecho de que se tratase de un acontecimiento histórico objetivo, cuya plasmación no tenía otro sentido que el de ser fiel a los hechos. Gavras se encontraba así, poco después de *Amén*, con un nuevo ataque de los sectores religiosos incómodos con el recordatorio de sus actuaciones pasadas.

A propósito de *Mon colonel* (2006).

Pese a no tratarse de un film realizado por Costa-Gavras, resulta pertinente hacer algunas anotaciones al respecto de este título –*Mon colonel*– dirigido en 2006 por Laurent Herbiet. La primera es que su guión, basado en una novela de Francis Zamponi sobre el conflicto franco-argelino, es obra de Costa-Gavras. “*Un joven director llegó con esta historia y me dijo: ‘¿Conoce usted gente en Argelia a la que pueda presentarme para hacer allí la película?’ Yo leí el guión y le dije: ‘Su guión es un caos. Tiene usted una historia muy bonita, pero la ha organizado usted de una manera terrible. No es posible’.* [Se ríe]. *Él me dijo –había trabajado en ella con su novia–: ‘¿Qué podemos hacer?’ Le dije: ‘Escuche, a lo mejor, si usted quiere, puedo ayudarle. No solo yo. Se lo voy a decir a Jean-Claude [Grumberg], lo trabajamos, y hacemos el guión’.* *Él dijo: ‘Ah, pues muy bien’.* *Después estuvimos en Argelia, como tenemos amigos allí la pudimos hacer en las mejores condiciones posibles. No obstante, creo que desgraciadamente, quizá el director... puede ser que fuera demasiado joven y que no estuviera a la altura del guión... no del guión, de la historia, quiero decir. No quería decir del guión, porque creo que era un buen guión, pero lo que era muy bueno sobre todo era la historia. Era una historia que no habíamos escrito nosotros. La había escrito otro. Yo solo la adapté, en fin, escribí el guión con Jean-Claude*”⁸⁸⁴. Jean-Claude Grumberg, tras colaborar con Gavras en *Amén* (2002), se unió al proyecto de *Mon colonel* firmando también la adaptación. La película, rodada como *Z en Argelia*⁸⁸⁵, es una producción de Michèle Ray, esposa de Costa-Gavras, a través de la productora K.G., lo que implica que todo el equipo habitual de Gavras en este periodo participa en la película. “*Siendo una productora dirigista, o más bien una productora artesanal, decidí partir de cero desde la novela. Quise un guionista consagrado. Tratándose de*

⁸⁸⁴ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁸⁸⁵ “Costa y yo tenemos también un pasado argelino: nos casamos en el consulado de Argel en el 68 durante el rodaje de *Z*, el Oscar fue recogido por Argelia, sin la que el film no hubiese existido, y nosotros éramos entonces vecinos de Abdelaziz Bouteflika. Teníamos todos treinta años y Boutef hacía unos discursos magníficos en las Naciones Unidas. Hemos mantenido un afecto muy grande por Argelia. Nos hemos hecho viejos. Bouteflika es presidente y hoy ya no se trata de una historia sobre coroneles griegos que queremos rodar en Argelia, sino sobre un coronel del ejército francés...”. Michèle Ray-Gavras, en el Dossier de prensa del film, extraído de Cinemotions.com <http://www.cinemotions.com/interview/8006> Consultado el 18 de junio de 2013.

*una película sobre Argelia y más de una ópera prima, lo contrario suponía estrellarse contra un muro. Era necesario que el proyecto estuviera apoyado en un guión sin fisuras y en un guionista reconocido (...)*⁸⁸⁶. En la producción, que incluye capital belga y argelino, participan también los hermanos Jean-Pierre y Luc Dardenne; de ahí, la presencia de actores habituales de su cine, como Olivier Gourmet, quién encarna al coronel del título, o Cécile de France. El célebre actor y cantante Charles Aznavour completa el reparto. La segunda anotación, más allá de todos los datos informativos, es que la obra resultante no solo remite al universo más reconocible de Costa-Gavras, sino que además, su impronta está contenida con una intensidad incluso mayor que en sus tres últimos films *Arcadia*, *Edén al oeste* y *El capital*. Curiosamente, y según indican los créditos, Costa-Gavras se limita a realizar las fotografías del rodaje y el *making of*, cediéndole la batuta a Herbiet, debutante y prolífico ayudante de dirección en la década de los 2000 –de Alain Resnais entre muchos otros– que demuestra un oficio sólido en el desarrollo de la puesta en escena.

La película aborda el tema de la lucha por la independencia argelina durante la guerra de Argelia (1954-1962), centrándose, con espíritu de denuncia, en la perspectiva militar francesa, frente al enfoque terrorista que recreaba la mítica *La batalla de Argel* de Pontecorvo. Gavras y Grumberg plantean –en ese guión puesto en imágenes por Herbiet– un nuevo relato histórico, crítico con un episodio no excesivamente conocido, que bien podría constituir una especie de díptico junto con *Amén* (2002), también escrita por ellos. La diferencia con aquel film, y con otros como, por ejemplo, *Sección especial* (1975), con el que tiene bastante que ver, es que en este caso, se plantean paralelamente dos tiempos narrativos: el presente (siempre en color), en el que el relato se inicia a través del asesinato de un coronel francés retirado; y el pasado, situado en los años cincuenta en Argelia, (en blanco y negro⁸⁸⁷), reconstruido en *flashback*, a partir del diario que lee la militar encargada de la investigación (Cécile de France); un diario enviado presumiblemente por el asesino. La investigación se revela pronto como una búsqueda doble: la del asesino del viejo coronel, pero sobre todo (ya que la intensidad netamente policiaca es leve), la búsqueda del entonces joven teniente que escribió el diario, y que desapareció misteriosamente en la guerra de Argelia.

⁸⁸⁶ Michèle Ray-Gavras, en el *Dossier* de prensa del film, *op. cit.*

⁸⁸⁷“Para mi generación la memoria de la guerra de Argelia es en blanco y negro. Para los jóvenes esta memoria no existe y podríamos haber rodado en color. Pero producir no es únicamente una acción masoquista. También hay que darse gusto. Patrick [Blossier] se ha sumido en el blanco y negro, y así ha quedado organizada la mezcla”. Michèle Ray-Gavras, en *Ibid.*

La trama policiaca y trama histórico-política. Primera huella de Costa-Gavras.

La carcasa policiaca en presente sirve como coartada al relato histórico-político en pasado, y como es habitual en la obra de Costa-Gavras, actúa también como mimbres narrativo sobre el que reposa el contenido político. No obstante, en esta ocasión, y pese al modo de exponerlo en el párrafo anterior, el suspense sobre la identidad del asesino, e incluso sobre el modo en que desapareció el joven teniente, resultan motivos sin interés para los autores. O al menos, su interés no se basa en potenciar ese suspense policiaco. De hecho la primera de las incógnitas anula su “efecto sorpresa” en el desenlace, evitando a toda costa la búsqueda del efectismo, en beneficio de un aumento de cierta intensidad emotiva, sobria, y engarzada en la argumentación de la denuncia. Pero la prueba máxima, es que la segunda incógnita –la del paradero del protagonista– ni siquiera queda cerrada. La estructura premia así el reflejo histórico-político de época que no es un simple contexto para el desarrollo de una historia íntima, sino que se convierte en el núcleo y la razón de ser del relato.

Los temas políticos abordados. Segunda huella de Costa-Gavras.

La manera de abordar el problema en cuestión es especialmente compleja. Los temas políticos presentes con mayor o menor intensidad remiten al conjunto del universo de Costa-Gavras: el colonialismo, la tortura, la lucha por la independencia, la democracia subvertida, el abuso de poder, el fascismo camuflado, el militarismo, la pena de muerte, el terrorismo, etc., por citar solo algunos de los genéricos problemas que aborda la película. De hecho, el film contiene uno de los discursos políticos más complejos firmados por Costa-Gavras, como guionista o director. Un enfoque que deriva del retorno a dos temas especialmente presentes en su filmografía –el abuso de poder en el seno de la democracia y el terrorismo–, abordados en esta ocasión con una visión muy matizada, que continuamente plantea dudas de ida y vuelta sobre las justificaciones de la violencia de los respectivos bandos en conflicto.

En este sentido, la previsible denuncia de los abusos del ejército francés en su protectorado queda contrapesada por la brutalidad y el fanatismo de los atentados del FLN (Frente de Liberación Nacional de Argelia), hasta el punto de que los posicionamientos inequívocos se resquebrajan. El viaje por esta realidad es guiado por la figura del teniente novato (Robinson Stévenin), cuya postura se modifica en función

de las circunstancias: es capaz de aplicar las torturas a los detenidos, pero tras entablar conocimiento de la realidad argelina, y en base a sus estudios de derecho, se niega a ejecutar las órdenes relativas a un fusilamiento sin juicio. Como en otros films de Gavras, en el desenlace se atisba la posibilidad de que se celebre una farsa judicial que camufle la ejecución de un terrorista argelino, con la diferencia en este caso, de que esa posibilidad circense –según explica el protagonista– sería aún más ilegal que una ejecución sumaria, dando así, con esta última sugerencia, la idea de como proceder a su superior. La cuestión del terrorismo también es abordada a partir de las referencias críticas a la OAS (Organización Secreta del Ejército, grupo terrorista de extrema derecha), y a la amnistía que tuvo lugar posteriormente, e incluso al reconocimiento de sus actividades por parte de algunos sectores franceses en el presente.

Los diferentes giros narrativos, que pivotan sobre el personaje del protagonista del relato, el teniente Rossi, (Robinson Stévenin), permiten una aproximación profunda y cambiante, que va siendo canalizada a través del personaje encarnado por Cécile de France en el presente. El teniente Rossi entiende el problema de la colonización y se muestra favorable a la independencia de Argelia pese a su rango y condición. No obstante, “comprende” también la necesidad –en base a la razón de estado– de aplicar “métodos especiales” para conseguir confesiones de los sospechosos. La progresiva simpatía del teniente con la causa argelina, gracias a su contacto con una serie de amigos –en un modelo que retrotrae a las complejas relaciones políticas y sociales de la protagonista de *Hanna K.*–, le lleva a plantearse esos métodos brutales (*electroshocks*, ahogamientos fingidos, ejecuciones sumarias) aplicados con la aquiescencia del estado mayor y del gobierno francés.

No obstante, la explosión de una bomba que asesina a unas jóvenes francesas en su presencia, vuelve a provocar el replanteamiento de ese problema para el protagonista, sometido a la asfixiante presión de un exigente y fanático coronel (Olivier Gourmet). El análisis de la frontera entre la acción revolucionaria justificada y la violencia terrorista, vuelve a situarse en el mismo sentido que en *Estado de sitio*, aunque omitiendo cualquier romanticismo sobre el papel del FLN, que parte de una lucha por la independencia, pero cuyos sangrientos métodos generan un daño inasumible, y el recrudecimiento de la represión.

El personaje del teniente –prolongado en la teniente del presente y en el público– se sitúa entre dos esferas violentas, cuyos motivos comprende intermitentemente. La visión política de los autores vuelve a ser la de la condena absoluta de la violencia,

combinada con un intento de comprensión de los motivos que la provocan. Como en la citada *Estado de sitio*, las simpatías se revelan: el pueblo argelino oprimido (las mujeres obligadas por la fuerza a quitarse el velo, los comerciantes a los que se les destroza el negocio por hacer huelga...), frente a una población francesa racista y estrecha de miras. El poder civil –a través del diputado socialista de la zona– es ridiculizado, aunque matizadamente se oponga sin eficacia a los métodos expeditivos de los militares y la policía (como exponer los cadáveres de los terroristas muertos en la plaza durante varios días).

La ironía en el retrato del poder. Tercera huella de Gavras.

FIGURA 1:



Cómo en muchos títulos de Costa-Gavras, los protocolos militares o los discursos del poder, se convierten en el símbolo –muchas veces grotesco– de la naturaleza y de la hipocresía de ese estamento.



La tortura y los abusos cometidos desde el poder son dos de las cuestiones transversales del cine de Gavras. Fotogramas de *Mon colonel* (2006), *La confesión* (1970), y *Estado de sitio* (1972).

Como en tantas obras de Costa-Gavras, una ironía, algo más distante, recorre determinadas escenas, como el picnic de los colonos franceses en medio del desierto –que se compara con la miseria de la población local–, o sobre todo, la visita de las autoridades continentales, planteada como en un desfile bufo, que bruscamente da paso a la constatación oficial de la existencia de torturas (aceptadas por el gobierno). Un aire burlesco vuelve a utilizarse para glosar la pompa e hipocresía de los altos mandos y del

poder. El esquema empleado es el mismo: tras proponer algún detalle irónico o abiertamente grotesco (como el hecho de que al ministro se le vuela el sombrero), la escena –en la que la bandera francesa ocupa gran parte del encuadre– se torna dramáticamente crítica, al mostrarse el desdén del gobierno central respecto a las torturas, conocidas a través de un informe presentado por el mismo coronel, que aunque partidario de esos métodos, quiere que el gobierno se responsabilice de ese proceder. Un detalle que profundiza en la figura de este último personaje, enriqueciéndola y aportándole una lógica. [Ver **Figura 1**].

El punto de vista. Cuarta huella de Costa-Gavras.

Junto al enfoque político, la película también participa de otra seña de identidad absoluta del director greco-francés como es la cuestión del punto de vista. El film propone una perspectiva doble, a través de dos personajes que mantienen entre sí una relación de identificación –impulsada también por la puesta en escena de Herbiet–, de modo que el personaje del presente, se reconoce en el del pasado.

El primero, el del presente, es la bella teniente (Cécile de France), encargada (militar y no policialmente) de esclarecer el caso. La teniente es el sujeto que lee el diario, y por tanto el referente que utiliza el espectador para aproximarse a la historia. Una testigo que incluso reacciona visceralmente (como lo haría el público potencial), cuando al protagonista del diario le ocurre algo que a ella no le gusta. El otro personaje, el del pasado, y el verdadero protagonista del film, es el joven teniente (Robinson Stévenin). Este personaje introduce al espectador (y a la teniente) en la realidad argelina de 1956. Costa-Gavras habla del punto de vista en este film, reconociendo la similitud con, por ejemplo *Desaparecido* (1982), pero la matiza: “*La diferencia es que en Desaparecido, el personaje de Jack Lemmon tiene una relación directa con la persona a la que está buscando. En Mon colonel, hay una oficial que empieza no preocupándose por la persona a la que está buscando, y luego, poco a poco, se sumerge en su historia, se da cuenta de que tiene la misma edad, y la misma profesión*”⁸⁸⁸. Como puede verse en la mayor parte de los personajes contruidos por Gavras (al menos en los que focalizan la acción para el espectador), este protagonista parte también de la oposición

⁸⁸⁸Entrevista con Costa-Gavras por Adam Nayman, Eyeweekly.com, marzo 2007, Vol. 16, nº 22. http://contests.eyeweekly.com/eye/issue/issue_03.01.07/film/interview.php Consultada el 17 de junio de 2013.

con la realidad que va a conocer. Una distancia que permite al autor presentar el contexto al público y al personaje al mismo tiempo. En este caso se trata de un joven socialista (Stévenin), que se alista como voluntario en Argelia tras un desengaño amoroso. Es decir, de una persona que –como el espectador– no sabe nada –o muy poco– del escenario al que llega, lo que permite que el descubrimiento sea paralelo. El relato remite también al personaje que Michele Placido interpreta en *Marcha triunfal* (1976), de Bellocchio, obra que plantea también la transformación del hombre –del civil racional y humanitario– en soldado –irracional y mecánicamente obediente–. El joven oficial acaba, en este caso sin convicción, pero asumiendo su “deber”, convirtiéndose en cómplice y responsable de la aplicación de torturas a sospechosos de terrorismo.

Ajuste de cuentas con el pasado y proyección sobre el presente. Quinta huella.

FIGURA 2:

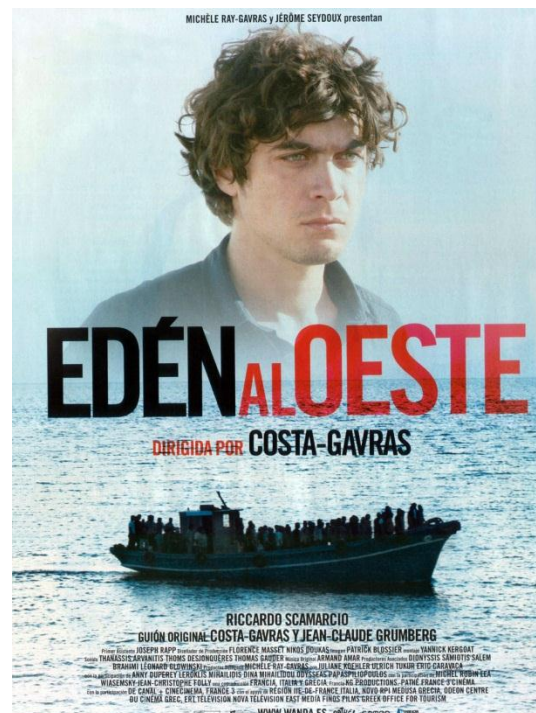
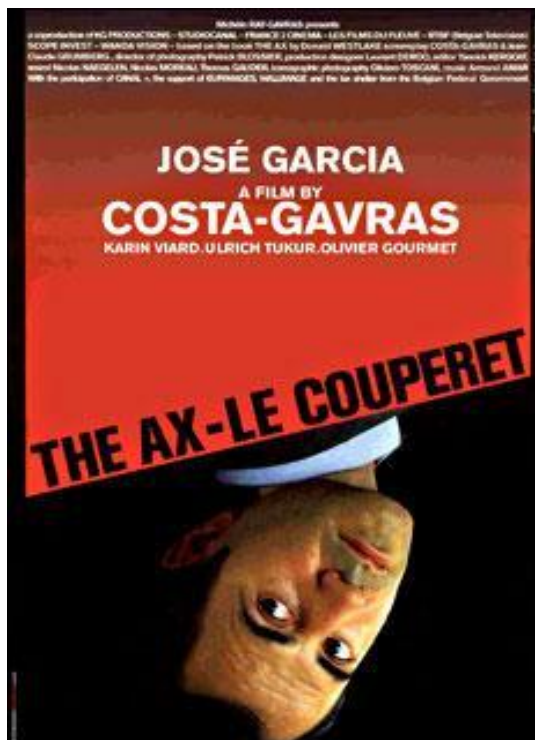


Fotogramas de *Mon colonel* (2006) y de *Z* (1969), respectivamente.

Como en numerosos films del autor, la relación de poder se da en dos direcciones. Por un lado, concretándose en los mandos intermedios –los militares del film– correas de transmisión de un poder en la sombra, que en este caso es citado (concretamente a De Gaulle y al entonces ministro Mitterrand), por otro estableciendo una línea directa con el presente, que alude a la derecha política francesa (y no solo a Le Pen, también a Chirac), al extender la interpretación crítica de la Francia histórica que muestra; como en *Z*, o en *La confesión*, la presencia de los retratos del jefe del estado, atentamente observados por uno de los personajes recrean esa relación con el poder. [Ver **Figura 2**]. Como en *Sección especial*, los autores (guionistas y director) plantean un discurso crítico contra la Francia del presente, a través de la narración de un pasado histórico vergonzante y convenientemente “olvidado”. La diferencia es que en este caso esos dos tiempos están explícitamente conectados por una trama que los muestra expresamente: “*Mon colonel es tanto una película sobre el pasado como sobre el presente. El presente termina estando impregnado de pasado. Resultaba indispensable*

asociar el uno al otro, psicológicamente, históricamente y políticamente. La casi ausencia de nuestras pantallas de la guerra de Argelia como tragedias personales, tiende a eliminar de nuestro imaginario esos dramas, sus víctimas y sus responsables (...). Nosotros hemos pensado que una película basada únicamente en el pasado, corría el riesgo de ser demasiado anestesiaste, tan deletérea como la propia ausencia de la película. (...) La presencia de ese pasado es una constante en la vida social y política de nuestro país. La reciente ley sobre “los beneficios de la colonización”, la estela que celebra el papel de la OAS, unos asesinos, son otras tantas pruebas de que nuestro país continúa estando contaminado y herido por ese periodo. (...) Hoy, en otros países tienen lugar los mismos horrores cometidos por los “coroneles” y “demócratas”, como había en la Francia de entonces”⁸⁸⁹.

⁸⁸⁹ Declaraciones de Costa-Gavras en el Dossier de prensa del film. Consultado en Cinemotions.com <http://www.cinemotions.com/interview/8006> Consultado el 17 de junio de 2013.



14. LAS CARAS DE LA EUROPA ACTUAL: ARCADIA NEOLIBERAL Y CRISIS.

Arcadia (Le couperet, 2005)

Después del regreso de Costa-Gavras al cine político-histórico con *Amén* en 2002, el director encara el nuevo siglo XXI con tres obras que plantean un discurso sobre la sociedad europea contemporánea desde el terreno de la fábula crítica, no exenta –sino más bien al contrario– de humor. *Arcadia (Le couperet, 2005)*, traza un negro e irónico análisis del mercado laboral; *Edén al oeste (Eden à l'Ouest, 2009)*, se centra en el fenómeno de la inmigración; y *El capital (Le capital, 2012)*, retrata los orígenes de la crisis a partir de los excesos del mundo financiero y empresarial.

La primera de las películas de esta trilogía oficiosa, en la que Costa-Gavras colabora siempre con el mismo guionista, Jean-Claude Grumberg⁸⁹⁰, se basa en la novela negra *The Ax* (1997), del norteamericano Donald E. Westlake. La productora de Costa-Gavras adquirió los derechos de la novela con la aquiescencia del escritor algunos años después de su publicación. El proyecto estuvo a punto de ser producido por Luc Besson y rodado en Estados Unidos, pero finalmente fue financiado por K.G. Productions, en asociación con la productora de los hermanos Dardenne –Les Films du Fleuve–, y la productora española Wanda Vision. La película se sitúa en un espacio de la Europa occidental indeterminado y francófono, que puede remitir a Francia, a Bélgica

⁸⁹⁰ Tras sus previas colaboraciones en *La petite apocalypse*, *Amén* y *Mon colonel*, a las que se suman sus tres siguientes films, Grumberg se convierte en el guionista que en más ocasiones ha trabajado con Gavras, junto a Jorge Semprún –*Z*, *La confesión* y *Sección especial*–; Franco Solinas –*Estado de sitio* y *Hanna K.* y *El otro señor Klein*–; y Joe Eszterhas –*El sendero de la traición* y *La caja de música*–.

o incluso a los Países Bajos, pero que voluntariamente queda siempre en el limbo. El realizador de origen griego nacido en la región de Arcadia, prefiere, según atestigua Quim Casas, el título castellano, *Arcadia*, al francés *Le couperet*, aunque también barajó llamar al film “La guerra de Bruno”⁸⁹¹.

Sobre el film. Análisis narrativo.

Las estructuras y atmósferas del cine negro –filtradas por la tradición del *polar* francés, y en especial por los policíacos burgueses de Chabrol⁸⁹², como sugiere Alberto Morsiani al relacionar el film con *Landrú* (*Landru*, 1963), que a su vez bebía de *Monsieur Verdoux* (*id.*, 1947) de Chaplin⁸⁹³–, se confunden en el prólogo de *Arcadia* con la incipiente aparición de un tono de comedia negra –la cara con que mira el hombre que acaba de ser atropellado a su asesino–, y el trasfondo social crítico. “*El film de Costa-Gavras se erige en un insólito thriller cuyo móvil es el paro y el asesino conjuga la monstruosidad de sus asesinatos a sangre fría con una vida familiar que lucha por conservar su normalidad y atraer la comprensión, cuando no la simpatía, del espectador*”⁸⁹⁴.

El protagonista, Bruno (José García, actor español afincado en Francia, cuya presencia recuerda en todo momento a Jack Lemmon, algo de lo que es plenamente consciente el director⁸⁹⁵), se encuentra en una noche lluviosa a bordo de su coche con una pistola, esperando a un hombre al que sigue. Su nerviosismo y su falta de pericia para preparar el arma, junto a su indecisión final, pueden revelar que no se trata de un profesional. Finalmente, tras desistir en dispararle, Bruno le atropella en un semáforo, se da a la fuga y se refugia en un motel. Una idea que remite fácilmente a *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1961), sobre todo porque junto al letrero del motel, hay un cartel de publicidad en dónde una mano parece querer apuñalar con un reloj estirado, en

⁸⁹¹ CASAS, Q., “*Arcadia*. La guerra de Bruno”, *Dirigido por*, noviembre 2005, nº 350, p. 21.

⁸⁹² El film plantea una estructura de suspense similar a la de *Accidente sin huella* (*Que la bête meure*, Claude Chabrol, 1969) o *La novia vestía de negro* (*La mariée était en noir*, Truffaut, 1968), en las que el protagonista deviene en asesino que soporta el punto de vista de la acción, y que va a eliminando por etapas a diferentes tipos, por de venganza; ambas, como *Arcadia*, se basan en novelas negras americanas

⁸⁹³ MORSIANI, A., “Serial killer per lavoro. *Cacciatore di teste*”, *Cineforum*, marzo 2006, nº 452, p. 33.

⁸⁹⁴ RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 200.

⁸⁹⁵ “*Cuando José leyó el guión y aceptó el papel, le dije que tenía que adelgazar un poco para dar sensación de estrés. De entrada no le expliqué que era para que se pareciese más a Jack Lemmon, pero después era plenamente consciente de ello*”. Costa-Gavras a Esteve Riambau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 203.

una declaración de principios sobre lo que el autor piensa de la sociedad contemporánea. Los carteles de publicidad con significado van apareciendo a lo largo de todo el film, diseñados ex-profeso por el fotógrafo Oliviero Toscani (creativo de Benetton, y del cartel que mezcla la cruz cristiana y la esvástica nazi en *Amén*). [Ver **Figura 1**].

FIGURA 1:



Los diversos carteles que se cruzan por la historia a modo de apartes simbólicos, cumplen casi el mismo cometido que los trenes de *Amén*. En aquel film, esas escenas funcionaban como figuras poéticas, elipsis que recordaban retórica e insistentemente la progresión del exterminio; en *Arcadia* los anuncios eróticos –Gavras insiste en este adjetivo, al hablar de la frustración provocada por los “fantasmas sexuales” del hombre⁸⁹⁶– constituyen la apelación reiterada a esa sociedad post-política obsesionada por la promesa de felicidad vana que constituye la publicidad. Costa-Gavras comenta al respecto: “*No era ninguna idea añadida para introducir la cuestión de la publicidad. (...) Es algo que afecta directamente al personaje y, a la vez, se refiere a lo que hoy en día sucede con la publicidad como algo que ha degenerado por completo y desempeña un papel muy negativo en el seno de la sociedad*”⁸⁹⁷.

En las imágenes siguientes, Bruno se ducha, intentando lavar inútilmente su conciencia, mientras no para de temblar, en un gesto claro de “humanidad”, respecto del asesinato que acaba de cometer; lo que refuerza la idea de que no es un psicópata frío o un matón experimentado. De este modo, como en los relatos de James M. Cain o

⁸⁹⁶ Entrevista a Costa-Gavras, por Quim Crusellas y Gloria Bernet, producida por Cameo Media y Moviola Producciones (2006), contenida en el DVD español de *Arcadia*.

⁸⁹⁷ Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 201.

Raymond Chandler, el asesino comienza a relatar la historia de sus otros crímenes –el disparo a otro hombre desde el coche, visto fugazmente– y sus motivos [Ver **Figura 2**].

FIGURA 2:



Desde el principio, Costa-Gavras insiste en mantener clara la perspectiva de su narración, a partir del punto de vista del protagonista –al que enfoca y desenfoca aprovechando los cristales del coche o la situación en primer término de la pistola–, mientras que su víctima es filmada a distancia y desde el coche.

Pese a que el film se inicia con esa violencia –Bruno no duda en rematar al hombre pasando con el coche por encima–, el protagonista no puede –por su apariencia, sus dudas y su “normalidad”– dejar de ser simpático para el espectador, de provocarle cierta compasión, además de arrastrarle a preguntarse porque habrá llegado hasta ese límite.

El primer acto. Del paro al asesinato.

Precisamente un *flashback* –recurso muy habitual en el cine del autor– abre el planteamiento del film. El protagonista se remonta, en su narración en *off*, a su trayectoria laboral como empleado modelo –recompensado con un regalo por su empresa: la grabadora de voz en la que está registrando su confesión criminal–, y despedido poco después en el marco de un conflicto laboral. La plasmación es burlesca; Gavras emplea un discurso satírico, mostrando ambas escenas, con planos extrañamente picados y con rápidas panorámicas que abundan en el carácter grotesco de los empresarios, como el que ostentaban en su día los militares fascistas de Z; o dejando ver

una pintada de protesta que anticipa el núcleo argumental del film: “*Nous souhaitons la mort à ceux qui nous l’ont donnée*”⁸⁹⁸. [Ver **Figura 3**].

FIGURA 3:



Bruno Davert (García) esta felizmente casado con Marlène (Karin Viard) y tiene dos hijos adolescentes, Maxime (Geordy Monfils) y Betty (Christa Theret), una bonita casa con jardín hipotecada y un coche al que le quedan pocos plazos, pero lleva dos años sin encontrar empleo, y está progresivamente desesperado.

Bruno ve por la televisión un anuncio –de nuevo la publicidad como ventana a lo inaccesible– de una empresa papelera, la actividad a la que él se dedicaba. El comercial está protagonizado por un hombre con un puesto muy similar al que él tenía, Raymond Machefer (Olivier Gourmet). En ese momento, el protagonista comienza a idear un plan para recuperar un puesto acorde a su experiencia: pone una falsa oferta de empleo para el mismo perfil que el suyo, y recopila toda la información sobre otros parados interesados, hasta seleccionar a aquellos que pueden hacerle sombra. El paso siguiente es eliminar a los cinco que considera potenciales usurpadores del puesto, tras establecer un razonamiento absolutamente plegado a la ley del capitalismo salvaje: aunque son sus enemigos, no gana nada matando a los accionistas o a los directores generales responsables de su despido, su objetivo deben ser sus iguales, los competidores.

Mientras Bruno examina los currículos de sus rivales, su voz en *off* plantea abiertamente uno de los *leitmotifs* ideológicos del cine contemporáneo de Gavras: “*Los accionistas son el enemigo, que no duda en cerrar empresas que dan beneficios, para sacar un poco más para la bestia voraz que siempre tiene la boca abierta*”⁸⁹⁹.

El desarrollo de esta primera parte explica paulatinamente los motivos que conducen a Bruno a decidirse por el asesinato como modo de conseguir un empleo, planteando su progresiva amargura, sus miedos –incluso a perder a su mujer–, y su

⁸⁹⁸ COSTA-GAVRAS, *Le couperet*, France-Belgique-España, K.G.Productions-Les Films du Fleuve-Wanda Vision, 2005.

⁸⁹⁹ COSTA-GAVRAS (2005), *op. cit.*

creciente agresividad, producto de su situación de desempleado. Un reflejo satírico del proceso de declive de las clases medias –al que Gavras se anticipa en 2005 con este film–, como muestran las premonitorias imágenes de los vecinos vendiendo todo su mobiliario en plena calle. Por otro lado, la idea divertida de que el arma que Bruno utiliza sea la herencia de su padre, ex-soldado de la Segunda Guerra Mundial, equipara simbólicamente la guerra subterránea de la contemporaneidad con el conflicto del pasado, al tiempo que remite a las raíces del horror de la Europa indefinida que sirve como paisaje a su historia.

En otro apunte extremo, que recuerda casi a *El sendero de la traición*, cuando Bruno entrena con su pistola en el bosque, sus tiros –torpemente dados–, son respondidos por las ráfagas de ametralladora de un grupo paramilitar entrenando, del mismo modo que el mozo de la gasolinera al que planea asaltar le enseña sutilmente una escopeta detrás del mostrador. Una serie de detalles que desentonan un poco con la tradición europea, y que efectivamente están más cerca de la “sensibilidad” norteamericana de la novela de Westlake, o del proyecto original de rodarla allí, y por supuesto, de la temática del film citado *Betrayed*.

El primer asesinato –ya fisto fugazmente en un *flashback* fugaz del prólogo–, es muy rápido. Bruno, provisto de un gorro ridículo, gafas y una gabardina, llega hasta la entrada de la casa y dispara a su víctima cuando recoge el correo. Previamente, se escucha una explícita alusión en *off*: “*Cuantos notaban que por debajo del césped bien cortadito, temblaba el suelo. Basta con no cobrar un mes para que todo se tambalee, pues imaginen si se deja de cobrar del todo*”⁹⁰⁰. La alusión al ustedes no solo pone en evidencia el carácter de fábula “didáctica” del relato contado directamente por el protagonista a sus potenciales espectadores, además retoma la idea de la apariencia –la Arcadia– y la realidad en base a la metáfora del césped, ya utilizada expresamente por David Lynch en *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986), o metafóricamente por el mencionado Chabrol en sus disecciones de la podedumbre burguesa. Gavras muestra diversos buzones perfectamente pintados de colores alegres, que dan paso a una matrícula embarrada –la del protagonista que oculta el rastro–. El cineasta francés vuelve a adelantarse a la realidad de la crisis anunciando esos temblores por medio de la sátira *noir*.

⁹⁰⁰ COSTA-GAVRAS (2005), *op. cit.*

Efectivamente, la narración de los crímenes se combina con la paulatina construcción de un engranaje tradicional de suspense, ya que el protagonista ha de ocultarse de su familia y de la policía. Uno de los grandes logros del director es precisamente el sostenido equilibrio entre los tres tonos propuestos –comedia, cine social y *thriller*–, de modo que pese a compartir la focalización con un protagonista que asesina a sus víctimas a sangre fría de modo bastante brutal, el espectador –y Gavras consigue así reflejar el propio instinto competitivo y de supervivencia de este–, no solo no desea que Bruno sea arrestado, sino que espera que consiga llevar a cabo sus planes homicidas.

Después de un contratiempo que obliga a aplazar el segundo asesinato, Bruno recibe una carta que le convoca para una entrevista de trabajo. En este sentido, como el mismo personaje pide irónicamente a Dios en voz alta, el espectador espera que el personaje pueda lograr el empleo para poder dejar de matar, cosa que no ocurre, casi porque el propio Bruno lo rechaza indirectamente –el puesto es para un responsable de etiquetado de alimentos–, al contestar sarcásticamente a todas las preguntas de la entrevistadora.

Tras el “fracaso”, Bruno retoma su plan, pero en una escena macabramente hilarante, es tomado por un acosador sexual por la mujer, Madame Rick (Luce Mouchel), de su pretendida víctima. Una escena construida con los mimbres del *gag* clásico –la confusión que se va agrandando, cuando aparece en escena la pistola, por ejemplo–, pero que encierra una carga de profundidad brutal, al poner sobre el tapete diversas obsesiones de actualidad como la paranoia por la seguridad o el abuso sexual, que se suman al tema básico de la economía social; y que culminan, devolviendo la narración al *thriller*, cuando en el forcejeo la pistola se dispara contra la mujer, alojándole una bala en el cuello. Cuando su marido, Monsieur Rick (Philippe Bardy), aparece, Bruno ya no tiene más remedio –a fin de cuentas venía para eso–, que liquidarle a él también por la espalda mientras huye.

La negritud de la paradoja cómica se bascula con la escena que muestra el trauma que sufre el protagonista después de los asesinatos. Un inserto narrativo que funciona como una barrera ética para impedir que la metáfora derive en una banalización frívola e indiferente de los crímenes, propia, por otro lado, de muchas de las comedias negras del cine postmoderno, en la línea de Tarantino o de los hermanos Coen. Así mismo, el desarrollo se esfuerza en mostrar a Bruno como un padre y un marido normal, como un hombre corriente.

En este punto, de modo más sutil que anteriores ocasiones, Gavras recurre de nuevo a sus imágenes simbólicas de los caballos. Bruno observa a un par de jóvenes que practican equitación en el claro del bosque en el que se oculta con su coche. En este caso, los jinetes parecen reflejar precisamente esa prosperidad de papel, que como la propia realidad ha demostrado es tan fugaz precisamente como el paso de los caballos. [Ver **Figura 4**].

FIGURA 4:



Las consecuencias del asesinato múltiple cometido por Bruno tienen efectos imprevistos, pues un inocente es acusado de los crímenes –el profesor y amante de la hija del matrimonio–, que se tira por la ventana del juzgado, lo que da pie a otro apunte sarcástico más –este menos integrado en la acción, y algo más chirriante por excesivo, y casi gratuito en la acumulación–, que retoma el tema de *Mad City*, al mostrar la avidez y la falta de escrúpulos de los medios cubriendo las noticias de sucesos. La mirada de los personajes como espectadores de televisión, crea un efecto espejo con la del propio público del film, como si la representación de la sociedad, desde un enfoque progresivamente grotesco, se contuviese en un juego de muñecas rusas.

El asesinato del tercer candidato plantea aún de un modo más intenso la identificación entre espectador y asesino. El muerto resulta ser la víctima del prólogo, con lo que la acción narrativa contada en *flashback* culmina, y el relato pasa a estar contado en presente. Gavras fuerza la situación al presentar la faceta humana de este personaje, el parado Etienne Barnet (Yvon Back), un hombre simpático que resulta ser el camarero del bar en el que entra Bruno siguiéndole antes de matarlo.

La incertidumbre del protagonista y su doble perfil vuelven a ser introducidos mediante una imagen que muestra su reflejo especular, mientras charla con su rival convertido en camarero dudando sobre su eliminación. El populismo genocida de la charla de este personaje, que propone dejar morir a los pensionistas para salvar la economía de la ruina, termina por decidirle a liquidarlo. Su expresión de sorpresa al chocar su cara contra el cristal cuando es atropellado –imagen vista en el prólogo que se repite–, adquiere pleno significado a la luz de esta escena.

El segundo acto. La caza continúa.

Tras el planteamiento del método de acción del protagonista, y el falso recurso a la confesión, rápidamente anulado por el cierre del *flashback*; Bruno, muy animado, está decidido a proseguir con sus planes. Un reinicio marcado por una batucada improvisada que –como en *Z* o en *La caja de música*–, marca musicalmente el *crescendo* en el ritmo, que culmina en el choque a propósito de Bruno con otro coche para disimular los desperfectos de su atropello mortal. [Ver **Figura 5**]. A fin de cuentas, visualmente, un buen porcentaje de lo narrado constituye una especie de *road-movie* que reitera constantemente el punto de vista del personaje-conductor.

FIGURA 5:



En este segundo acto entra en juego la línea policiaca, insinuada de entrada por la broma que se plantea a partir del policía de tráfico que para al protagonista para multarle por tirar papeles a la autopista (en concreto, el curriculum hecho trocitos de su última víctima). Esta línea se combina con la subtrama de la crisis matrimonial que comienza a sufrir el protagonista, y que da entrada a la inclusión de los rasgos racistas del personaje, cuando comprueba que el consejero matrimonial al que le arrastra su esposa es negro; o la exacerbación de la sátira, cuando la confesión de infidelidad de la mujer de Bruno es mostrada mediante un inserto casi subliminal –en una representación de las fantasías paranoicas del marido–, haciendo el amor con el dentista o con el mismo consejero matrimonial al que termina por disparar figuradamente.

Bruno prosigue con su plan y acude a la fábrica de Arcadia, la empresa de sus sueños laborales, siguiendo a un camión con el letrero de la multinacional que parece contener ese producto inconcreto que representa la felicidad del protagonista.

En un bar cercano a la fábrica, también llamado “Arcadia”, Bruno localiza a Raymond Machefer (Olivier Gourmet), el hombre que ocupa el puesto que él

ambiciosa, pero deja su caso para más adelante. Su siguiente víctima es Rolf Kranz (Michel Carcan), un hombre aficionado a la apicultura, al que dispara después de seguirle a un centro comercial de jardinería. El contexto da pie a una exposición extrañamente distorsionada que abunda en los efectos paródicos del discurso, combinando las imágenes surrealistas que el personaje ve en sus sueños (el muerto rodeado de abejas emergiendo del maletero) con la extrema violencia que se ve en ese momento en televisión. [Ver **Figura 6**].

FIGURA 6:



Una llamada de la policía dispara todas las alarmas, pero frente a lo esperado, se trata del hijo del protagonista, Maxime (Monfils), que ha sido detenido por robo. La escena en que su madre le observa a través del cristal de la celda es una de las más dramáticamente verosímiles y emocionales del film, lo que vuelve –después de los previos excesos surrealistas–, a equilibrar la acción por la senda realista, logrando un conjunto notablemente compensado entre tonos, que el propio co-guionista, Jean-Claude Grumberg denomina “*social ficción*”⁹⁰¹.

La acción se desvía por momentos de la trama principal para mostrar cómicamente ese núcleo familiar que se une más a partir de la necesidad de encubrir los robos de videojuegos del hijo –Bruno acabará lanzando al río decenas de cajas–. A fin de cuentas, todos roban o encubren delitos en esa sociedad –como la familia de ladrones de *Consejo de familia*–, sin necesidad de tener un comportamiento fuera de lo corriente. “*Como La petite apocalypse o Mad City, Le couperet pertenece a la categoría de los films de Costa-Gavras que son políticos sin necesidad de recurrir a la Historia, pero si mantiene unos puntos de contacto particularmente significativos es con Consejo de familia. Si en este film, el hijo de una peculiar familia de ladrones denuncia a su progenitor, en Le Couperet es el padre quién encubre los robos de su hijo para*

⁹⁰¹ Jean-Claude Grumberg, citado en ANGULO, J., “Arcadia. Las consecuencias del capitalismo salvaje”, *Cinemanía*, noviembre 2005, p. 110.

mantener la unidad familiar cuya estabilidad depende de los crímenes que el comete a sus espaldas”⁹⁰².

Es el deseo excitado por los medios y por la publicidad el que acaba conduciendo al delito (ya sea al adolescente que roba esos juegos, al operario del taller que no cobra el IVA cuando le arregla el coche a Bruno, o a este, que tiene que liquidar a sus competidores para lograr un puesto de trabajo). Una sociedad que se refleja también en el apunte costumbrista, típicamente mediterráneo, de los basureros en huelga de buen corazón, que pese a haber cortado la calzada, dejan pasar al conductor de un descapotable que alega que su mujer está enferma. Una vez cruzado el obstáculo, el conductor se ríe de la credulidad del proletariado que protesta –en su debilidad está su fracaso en esa sociedad salvaje y despiadada, en definitiva–, “*Encima son gilipollas*”⁹⁰³, le dice a Bruno que está en el coche de al lado.

El hijo de la familia sufre un proceso judicial rápido –ampliando la larga nómina de juicios que aparecen en la obra del director–, y es liberado, porque la policía no ha encontrado nada en el registro. Una nueva complicidad en el delito se produce uniendo a la familia, al tiempo que Bruno anula la ejecución de su cuarta víctima, porque esta ha encontrado trabajo (el empleo para etiquetar alimentos para el que el protagonista realizó la entrevista). La relativa felicidad que empieza a asomar en el horizonte se quiebra cuando Bruno descubre un coche de policía a la puerta de su casa. El mecanismo convencional del suspense tan recurrente en el cine de Hitchcock aparece: la policía está tras la pista del protagonista, en este caso culpable pero con las simpatías del espectador ganadas.

El inspector Kesler (Thierry Hancisse) está investigando las muertes de las diferentes víctimas y ha acudido para alertar a Bruno de que todos eran desempleados del sector del papel. El motivo de su presencia –justificada en la protección y no en la sospecha– es ocultado durante un breve lapso de tiempo intensificando la intriga en el espectador, particularmente en el momento en que la pistola de Bruno está a punto de ser descubierta. Bruno se deshace de ella lanzándola también al río, con lo que está a punto de descalabrar a un joven que pasea en una extraña barca fabricada con una mesa, y que le increpa por tirar basura al río, en uno de los momentos más hilarantes del film.

El problema del engranaje es que siguen apareciendo aspirantes, y la tarea de Bruno corre el riesgo de convertirse en un exterminio masivo de desempleados del

⁹⁰² RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 201.

⁹⁰³ COSTA-GAVRAS (2005), *op. cit.*

sector paplero. El protagonista decide seleccionar a uno solo, en lo que constituye la etapa criminal en la que más se profundiza en la víctima: Gérard Hutchinson (encarnado por Ulrich Tukur, el protagonista de *Amén*). Hutchinson resulta ser encima, un hombre con trabajo que quiere cambiar de empleo, lo que aviva la rabia de Bruno, que observa en un escaparate toda clase de armas blancas y de fuego, y posteriormente selecciona en su casa un machete, entre los chuchillos de cocina y las herramientas.

Progresivamente, el trabajo no remunerado del protagonista como asesino en serie está adquiriendo –frente a sus torpezas del comienzo– un nivel de frialdad y profesionalidad considerable. Como apunta Alberto Morsiani: “*Bruno aumenta su cuota de impasibilidad y de gelidez de asesino, y así en paralelo, el film parece derivar siempre en un mayor cinismo respecto a lo anterior, como si se siguiese una cierta lógica de la locura*”⁹⁰⁴; una buena muestra, expresada en el relato, de la necesidad de flexibilidad, formación continua y adaptación que exige el panorama laboral del neocapitalismo.

Bruno pone una trampa a Hutchinson –una falsa entrevista de trabajo en un restaurante, a la que no acude nadie–, y le sigue hasta su verdadero trabajo, como dependiente de corbatas en un centro comercial. Hutchinson resulta ser un pobre hombre patético y absolutamente desesperado, que usa peluquín –lo cual provoca la sonrisa a su potencial asesino–, y que está divorciado y desencantado de su antigua profesión. [Ver **Figura 7**].

FIGURA 7:



Bruno y Hutchinson acaban hablando de sus vidas en el probador, rodeados por espejos que multiplican sus figuras, como si de repente la fijación del protagonista se abriese en nuevas perspectivas. El pobre dependiente se sincera absolutamente y acaba llorando, porque además –como a Bruno– la policía le ha avisado de que hay un “chiflado” que asesina a trabajadores de la industria del papel en paro. Gavras logra plantear una escena cómica a partir de un planteamiento extremadamente dramático, al

⁹⁰⁴ MORSIANI, A. (2006), *op. cit.*, p. 34.

potenciar las aristas grotescas y los detalles del contexto ya conocidos por el espectador. En este punto, la percepción del público –como la del protagonista, en una identificación absoluta–, comienza a girar, apiadándose de la víctima, y deseando que el protagonista no lo liquide. Efectivamente, Bruno decide marcharse no solo por compasión, sino porque racionalmente comprende que un sujeto así no es competencia.

Gavras logra de este modo mantener las simpatías hacia el asesino, sin traicionar la línea de racionalismo extremo que rige el proyecto criminal y laboral de su personaje. Costa-Gavras lo explica expresamente: *“Es un proceso progresivo que culmina cuando la gente sale del cine y se pregunta: ¿tan negativo soy yo, que me puedo identificar con un individuo así? La reacción simultánea de aceptación y de rechazo era esencial. Sin identificación no habría nada, ni personaje ni película. Sin ironía, el film tampoco sería el mismo o, por lo menos, no establecería la misma relación con el espectador”*⁹⁰⁵.

La familia reunida en una comida al aire libre –como en *Consejo de familia*– celebra el trabajo que ha hecho el hijo mayor, como colofón de su condena a veinte horas de labor social, y comenta su tema: “El fin justifica los medios”. “*El fin nunca justifica los medios salvo en caso de guerra*”, dice el chico, a lo que su hermana pequeña, después de recordar el episodio de los videojuegos, responde “*La selección de los medios es un lujo reservado a un círculo restringido de privilegiados*”⁹⁰⁶. Una frase que resume el principio de actuación criminal de su padre, y las leyes naturales de la sociedad en que se encuentran.

El tercer acto. El fin si que parece justificar los medios.

FIGURA 8:



⁹⁰⁵ Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 202.

⁹⁰⁶ COSTA-GAVRAS (2005), *op. cit.*

Tras un primer intento fallido, Bruno vuelve al hogar de Raymond Machefer (Olivier Gourmet) en dónde tiene una ensoñación, una proyección hacia el futuro, que anticipa finalmente su logro laboral como alto ejecutivo de la papelería Arcadia. [Ver **Figura 8**]. Machefer, borracho, le despierta de su futurible y le apunta con un revólver, pero Bruno se hace pasar por un admirador con problemas, y el agresivo y beodo Machefer se muestra comprensivo e incluso lúcidamente previsor de la situación social actual, al manifestar después de conocer la historia de Bruno: “*Cuando hayan destruido la economía y todos estén parados, ¿a quién venderán sus productos de mierda?*”⁹⁰⁷.

La razonable filosofía económica e incluso ecologista del señor Machefer no impide que una vez controlada la situación, Bruno mantenga el propósito, finalmente cumplido, de quitarle del medio. Bruno deja abierto el gas del horno, y tras limpiar sus huellas y cerrar las ventanas, abandona la casa. Machefer se despierta y abre la ventana, pero decide fumar un cigarrillo y la casa estalla. Bruno ha cometido el crimen perfecto por azar. “*El asesino elige el arma que le exige el menor contacto físico y el cuchillo implica una relación terrible. La pistola es más sencilla pero el gas es el paraíso*”⁹⁰⁸, dice Costa-Gavras.

La escena siguiente se abre con un plano desenfocado del protagonista sin afeitarse, que puede hacer pensar que se halla en prisión o algo similar, pero simplemente está haciendo gimnasia en su garaje, ansioso, en espera de la llamada de Arcadia. Arcadia se ha puesto en contacto con él a través del correo electrónico. Cuando Bruno parece haberse salido con la suya, hace su aparición el inspector de policía, pero solo para informar de que el caso se ha cerrado. Gavras plantea un nuevo recoveco en la intriga, jugando con las expectativas de personaje y espectador, pero su relato se encamina hacia un desenlace cínico y sin concesiones una vez más. Hutchinson, el ex-papelerero vendedor de trajes se ha suicidado, haciendo recaer sobre él las sospechas de los crímenes, con lo que Bruno queda absolutamente exculpado y con la vía libre para hacerse cargo de su nuevo puesto.

El autor plantea un paradójico final feliz en el que el protagonista, el hombre de clase media trabajador y “honesto”, consigue el éxito al precio, no solo de no oponerse al sistema –como otros héroes de Gavras–, sino de aplicar sus máximas hasta las últimas consecuencias. El problema es que este final “perfecto” se produce a costa de hacer saltar por los aires cualquier consideración social o moral, de ahí que la conclusión sea

⁹⁰⁷ COSTA-GAVRAS (2005), *op. cit.*

⁹⁰⁸ Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2007), *op. cit.*, p. 201.

demoledora. El crimen no solo no se castiga, como era norma en el Hollywood clásico del código Hays, sino que se recompensa con creces.

El único problema, planteado por Gavras en el epílogo –siempre hay un epílogo que retuerce las apariencias en el cine del director–, es que la propia lógica del sistema encierra la posibilidad de que haya otros cazadores eficientes como Bruno, dispuestos a seguir el mismo procedimiento que él. En la última secuencia, mientras Bruno, como entonces hacía Machefer, se toma una copa con sus colegas en el bar Arcadia, una joven –que le tiene controlado después de ver el video corporativo de la empresa– se interesa y le pregunta al camarero por él. Bruno se convierte así en el cazador cazado, y Gavras, como en *Estado de sitio*, en donde también utilizaba retóricamente el plano detalle de los ojos, repite una secuencia vista durante el desarrollo para anunciar el carácter cíclico e infinito de la rueda capitalista⁹⁰⁹. [Ver **Figura 9**].

FIGURA 9:



⁹⁰⁹ Como refiere Morsiani, el final remite también al mítico desenlace de *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950). MORSIANI, A. (2004), *op. cit.*, p. 34. Un apunte ya comentado con respecto a la becaria de *Mad City*.

Edén al oeste (Eden à l'Ouest, 2009)

Edén al oeste constituye el penúltimo film de Costa-Gavras hasta la fecha, y su quinta colaboración con Jean-Claude Grumberg en el guión. El autor mantiene el tono tragicómico de su film anterior –*Arcadia* (2005)–, y remite también a la obra fundacional de su última etapa filmográfica –*La petite apocalypse* (1993)–. La película está de nuevo producida por K.G. Productions, y por Michèle Ray, con un presupuesto relativamente modesto de 11 millones de euros, pese a la variedad de escenarios y países en que se desarrolla.

La obra –sorpresiva contribución del veterano director tras cuatro años sin dirigir–, se articula como un cuento amable sobre la Europa contemporánea, que pasó sin pena ni gloria por las carteleras, y decepcionó con matices a la crítica. Gavras explica que quería contar la historia sin que diese miedo: “*Hemos creado un sistema por culpa de los medios y el inmigrante aparece como un peligro, como un enemigo*”⁹¹⁰. La blandura del tono escogido para abordar un material tan sensible alejó las posibles expectativas del resultado final, que en palabras de Lorenzo Leone puede describirse como “*una fábula on the road que Costa-Gavras condimenta con un rosario de situaciones y de encuentros dignos del peor espectáculo televisivo, algunos falsamente surreales (...), otros simplemente ambiguos, si no propiamente patéticos. Gestos y/o palabras en los que se advierte aún en Costa-Gavras un peso extradiegético sombrío, una historia didáctica y fría que hace de contrapunto cerebral a la película*”⁹¹¹.

Costa-Gavras niega el carácter autobiográfico de su film pero admite que se ha basado en su experiencia personal. “*(...) No es una película autobiográfica. Por supuesto, yo también fui un emigrante cultural, económico. Igual que otros miles de emigrantes. Pero no todos ellos se convirtieron en realizadores, no todos tuvieron el éxito que yo he tenido y que todavía hoy me parece extraordinario. Pero repito, no es una autobiografía. Aunque es cierto que Elías está inspirado en mi vida, en mis*

⁹¹⁰ Declaraciones de Costa-Gavras en *Making of Eden à l'Ouest*, K.G. Productions, 2009.

⁹¹¹ LEONE, L., “Verso l’Eden”, *Cineforum*, abril 2009, vol. XLIX, n° 483, p. 42.

experiencias. No hay duda de que esta es mi película más personal”⁹¹². Efectivamente la historia del joven inmigrante del film, que inicia su odisea en Grecia para llegar a París, como referente de la tierra de oportunidad, guarda simetrías con la experiencia del Gavras adolescente, abandonando su país natal con 19 años para labrarse un porvenir en Francia. La mirada del cineasta que observa el puerto de Corfú desde el mar –registrada por Véronique Brechot en el *making of* del film, durante el rodaje en Grecia de las primeras secuencias del film–, revela algo de melancolía. [Ver **Figura 1**]. Puede que en ese sentimiento de identificación se encuentre la razón de ser del tono finalmente optimista y maravillado del film, pese a la dureza de los temas que relata. “*París era el lugar mágico donde uno podía encontrar todo, esas estatuas griegas del Louvre que yo veía en los libros, aquí estaban las cosas que a mí me interesaban, la literatura, los estudios. En aquella época, el Estado griego regalaba billetes a los jóvenes para ir a Alemania, Australia o América para enriquecerse. Yo lo que quería era estudiar. A pesar de todo fue doloroso al principio. Viví en París como extranjero, sin conocer a nadie, ni sus costumbres ni su lengua. Se produce una ruptura total con la familia, con los amigos, no teníamos muchos recursos económicos... (...) En aquella época era más fácil venirse a París. Encontrabas trabajo con facilidad. Yo vine a la universidad, a la Sorbona, y en el centro de estudios había una lista enorme con puestos de trabajo, desde lavar coches, cuidar niños... Había trabajo suficiente para poder estudiar y sobrevivir al mismo tiempo*”⁹¹³.

FIGURA 1:



Imágenes de *Making of Eden à l'Ouest*, K.G. Productions, 2009.

⁹¹² Costa-Gavras a Olivier Ravanello, incluida en el *Dossier de presse de Eden à l'Ouest*, 2009. Extraída de la página web Cinemotions.com

<http://www.cinemotions.com/interview/50531> Consultada el 14 de julio de 2013.

⁹¹³ Costa-Gavras citado en GARCÍA, R., “La era del compromiso”, *El País*, 17 de octubre de 2009.

Estructura y análisis del film:

Cómo resulta habitual en el autor, y más tratándose de una historia crítica construida como un cuento metafórico –con moraleja–, el film se estructura en tres partes que constituyen las tres grandes etapas por las que pasa el protagonista, cuya semblanza retrotrae en todo momento –en un tono menor, e incluso paródico por momentos– a los héroes de la epopeya clásica de Homero como Ulises, y también –y en este punto el nombre de uno de los personajes resulta referencial: el mago encarnado por Ulrich Tukur y apodado Nick Nickleby–, a todo el imaginario de Charles Dickens, y de sus desheredados exploradores de un mundo poblado de personajes extraños que les es profundamente hostil y ajeno. Dice el autor: “*Quería que esta película fuera como una odisea. A semejanza de Ulises, mi personaje cruza el mar (en realidad mi Mar Mediterráneo), luchando contra tormentas y otras tribulaciones. Se enfrenta a algunos monstruos modernos y desafía a los mitos de nuestra época. Ulises buscaba su camino de vuelta a casa mientras que Elías quiere encontrar un nuevo hogar*”⁹¹⁴.

Una forma de “heroísmo” individual frente al sistema o al contexto sociopolítico de cada momento que constituye, como apunta Lorenzo Leone, una de las señas narrativas de Costa-Gavras: “*Un individuo perennemente en lucha y que se encuentra bien contra el mundo capitalista (Arcadia), bien con el peso de la historia (Amén), bien contra la burocracia comunista (La confesión), o el sistema de poder (Z)*”⁹¹⁵. Este protagonismo proporciona un punto de vista nítido, que permite la identificación singular del personaje y del espectador con respecto a su entorno.

Primera parte: la llegada al “Edén”.

La primera parte incluye la introducción referida al desembarco del protagonista en las costas europeas, y a su estancia más o menos clandestina en un complejo vacacional de alto standing. La segunda –la más amplia, y la más equiparable a los referentes literarios expuestos– constituye precisamente el viaje del personaje por Europa, fragmentado a su vez en etapas y anécdotas diversas. La tercera –

⁹¹⁴ Costa-Gavras a Olivier Ravanello, *op. cit.*

⁹¹⁵ LEONE, L. (2009), *op. cit.*, p. 41.

progresivamente surrealista y poética, a instancias del protagonismo alcanzado por el mencionado mago— es la que cierra el relato y se ambienta en París.

Una de las primeras imágenes que muestra el film adelanta ya el aspecto simbólico y de fábula del que se imbuirá toda la película: los inmigrantes que llegan a las costas europeas tiran sus papeles por la borda, como si su identidad individual quedase anulada. Estos “aventureros” que se lanzan a la búsqueda de una vida mejor ya no son personas singulares con nombres y apellidos, sino elementos deshumanizados, que constituyen una masa común despersonalizada, dejando atrás sus vidas, como retóricamente subraya el plano de los papeles y las fotografías que se quedan en la estela acuática creada por el barco. Es un símbolo muy evidente y eficaz: el abandono del pasado, de la biografía, de la personalidad. El nombre del protagonista, Elias, está escogido como explica Gavras, porque es un patronímico que existe en todas las culturas, la cristiana, la musulmana y la judía, “(...) *puede ser de cualquier sitio. Si le hubiéramos dado una nacionalidad, un color, automáticamente estaría catalogado*”⁹¹⁶.

La costa europea en la que transcurren estas escenas, que carece de referente concreto en el film, es Grecia en un guiño al país original del autor. La escena del desembarco fue rodada en el puerto de Lavrion en la isla de Corfú, y los figurantes eran inmigrantes de verdad⁹¹⁷. [Ver **Figura 2**].

FIGURA 2:



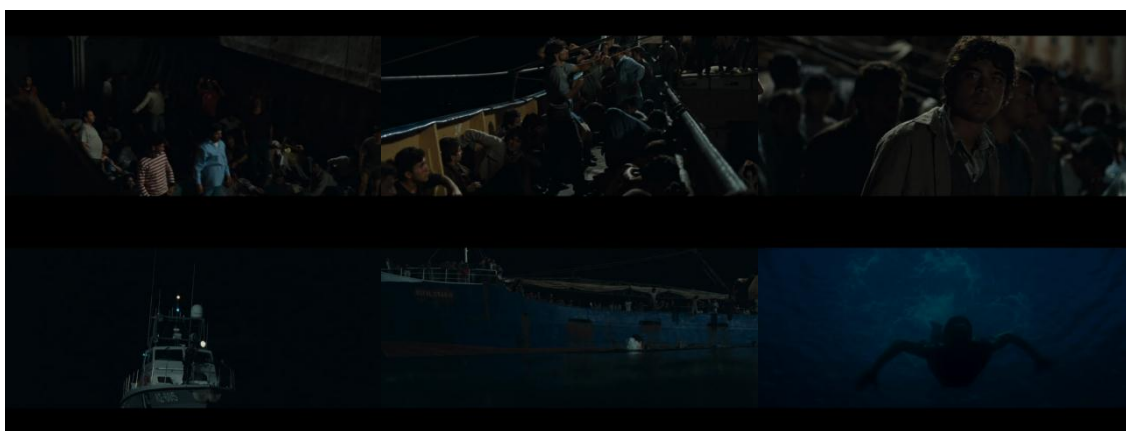
Después de que los inmigrantes —y con ellos el protagonista (Ricardo Scamarcio) erigido en representante de un colectivo— sufran el primer revés de su peripecia: el

⁹¹⁶ Declaraciones de Costa-Gavras en *Making of Eden à l'Ouest*, K.G. Productions, 2009.

⁹¹⁷ Las imágenes del rodaje de esta secuencia con inmigrantes reales pueden verse en el *Making of Eden à l'Ouest*, K.G. Productions, 2009.

abandono a su suerte por parte de los patrones de un barco, que primero les recoge y posteriormente les cobra, pero que les deja tirados cuando atisba la llegada de la policía en una lancha; este protagonista, en otra escena simbólica, se lanza al mar demostrando su desprecio del riesgo y su valentía, actitudes provocadas por la constatación de que no tiene nada que perder. Pese al tono posterior, indudablemente inmerso en la “crítica festiva”, estas escenas contienen un aire opresivo, apuntado por el empleo de la luz y de la música, que acercan la secuencia a los postulados del suspense, un poco en la línea de *Desaparecido* (1982). [Ver **Figura 3**].

FIGURA 3:



Precisamente, las imágenes posteriores sustituyen esa atmósfera por la de una felicidad aparente que plantea el escenario –Europa, representado en la costa idílica a la que llega el protagonista– como un supuesto paraíso. El lugar de veraneo choca tremendamente con la realidad vista anteriormente. Una combinación de tonos graves y ligeros que se repetirá de modo constante, con un vertiginoso ritmo sostenido; “*una lograda mezcla de ligereza y densidad, de agilidad narrativa y agudeza reflexiva*”, en palabras de Fernández Valentí⁹¹⁸. El enfoque premia de nuevo la perspectiva del personaje individual al mostrar la imagen del continente desde su punto de vista. Un Edén, una Arcadia localizada elípticamente en Grecia, que como, precisamente en *Arcadia* constituye una falsa expectativa de felicidad para el protagonista, y que progresivamente se irá revelando en todos sus puntos más oscuros.

No obstante, esas zonas de sombra son mostradas desde un enfoque abiertamente lúdico. El protagonista llega a una playa nudista, y su condición de

⁹¹⁸ FERNÁNDEZ VALENTÍ, T., “*Edén al oeste*. La Europa de las Maravillas”, *Dirigido por*, noviembre 2009, nº 394, p. 28.

inmigrante queda camuflada por la desnudez del resto de figuras que se muestran. Desprovistos de identidad y de ropa, todos somos iguales, parece querer explicar el autor, empleando un tono de sátira casi *chapliniana* –a fin de cuentas el carácter cuasi mudo del personaje, que no comprende la lengua de la tierra a la que ha llegado, ayuda a crear esa sensación–. El recurso del silencio, la inocencia y la constante apelación a los gestos, cuando no directamente a su actitud de mimo, incluso como colaborador puntual del mago Nick Nickleby, que llega como animador al hotel, se convierten en un apelativo constante a la comedia muda y al imaginario del *clown* triste –incluso subrayada por una tenue música de mandolina– que no solo remiten a Chaplin, sino también a Jacques Tati.

Costa-Gavras explica la relación a este respecto, uniendo el sentido estético y político del gesto: “*Los grandes actores de las películas mudas no hablaban nunca, pero eso no les impedía transmitir todo lo que querían decir. Elías es un emigrante que no pudo aprender francés. Pero intenta aprenderlo con un viejo libro de texto. Cuando oigo que los emigrantes deberían aprender francés antes de llegar aquí, me pongo furioso. ¿Dónde lo van a aprender? ¿En sus países, devastados por la miseria, la guerra o ambas cosas?*”⁹¹⁹.

El protagonista roba la ropa de algunos de los bañistas, y comienza la primera de sus transformaciones, que le ayudará en esta instancia a huir de la policía. Una circunstancia de amenaza constante que se cierne sobre su aventura y que aproxima la trama de modo paralelo tanto al cine de Hitchcock, en su vertiente de suspense –a veces de falso suspense, como en la secuencia en que el personaje se esconde en el maletero del autocar de los turistas–, como a los *gags* míticos del citado Chaplin, en el aspecto cómico –e incluso a Wilder, a quien redirigen algunos de los detalles sarcásticos de la obra, como los músicos que llegan al hotel de vacaciones cargados con sus guitarras, violines y cítaras–. La herencia de la comedia, cuando no de lo grotesco, sigue la línea iniciada por Gavras, junto a Grumberg en *La petite apocalypse* (1993), poblando de situaciones exacerbadamente costumbristas la acción, lo que mantiene ese tono amable sobre la visión política tradicional de Gavras.

El resort de vacaciones no solo representa el idílico Edén europeo al que cree llegar el personaje –un aspecto reforzado por la ambigüedad geográfica habitual del cine de Gavras, que en este caso se erige claramente en una fórmula de generalización del

⁹¹⁹ Costa-Gavras a Olivier Ravanello, en el Dossier de prensa, *op. cit.*

mensaje, y por el evidente nombre del plastificado resort “Eden Club Paradise”–, sino que aparenta una especie de torre de Babel, dónde se hablan todas las lenguas. Una especie de síntesis irónica de la nueva Europa sin fronteras del euro –idea por otro lado, tan utópicamente aplaudible, como falaz en sus mimbres internos–, que además se halla rodeada de alambradas y policía, asemejándose realmente a una prisión a la inversa, “una Europa sin barreras y sin tratos distintivos, un único y gran país que corre el riesgo de tocar el corazón y de hacer soñar solo a aquellos que no lo habitan”⁹²⁰.

FIGURA 3:



Las actitudes de los europeos frente a la inmigración son descritas en un tono de farsa que resulta un tanto histriónico y exagerado. Después de conocer la existencia de una serie de inmigrantes ilegales escondidos en el complejo vacacional, una turba de turistas y empleados se organiza –como si se tratase de una partida de linchamiento de *western*– para comenzar la caza del hombre en una relectura paródica de determinada tradición cinematográfica en este sentido, ya apuntada en relación con la escena clímax de *El sendero de la traición*⁹²¹. El film vuelve a cambiar de aire, y el Edén se transforma, en otra límpida metáfora del problema migratorio, en un estado policial, laberíntico y de pesadilla: terror, perros de presa, linternas. Previamente, el protagonista –confundido con un botones del hotel– ha terminado pringado de excrementos tras desatascar el váter de unos turistas, y posteriormente acabará siendo explotado

⁹²⁰ LEONE, L. (2009), *op. cit.*, p. 41.

⁹²¹ Un tradición que parte de los casos paradigmáticos y “políticos” de *Furia* (*Fury*, Fritz Lang, 1936) e *Incidente en Ox-Bow* (*The Ox-Bow Incident*, William A. Wellman, 1943), pasando por el planteamiento fantástico y de aventuras de *El malvado Zaroff* (*The Most Dangerous Game*, Irving Pichel y Ernest B. Schoedsack, 1932).

sexualmente por otra veraneante, pese a la apariencia inicial de que pensaba prestarle ayuda. [Ver **Figura 3**].

El discurso de Gavras y Grumberg, planteado siempre a partir de metáforas diáfanas que combinan humor y crítica –sin preocuparse por la sutileza en los dos casos– parece establecer una especie de código cerrado de las actitudes que la sociedad europea occidental desarrolla hacia los extranjeros inmigrantes; desde la agresión y el desprecio –en las situaciones más extremas de racismo e intolerancia, relacionadas subliminalmente con las ideas programáticas de la extrema derecha europea–, hasta la hipocresía que bajo la apariencia del compromiso o la compasión, les utiliza para sus propios intereses. Estos intereses pueden ser materiales, o simplemente concupiscentes, como puede extraerse no solo de la relación con la turista, sino de los varios intentos de forzamiento por personajes de diversos sexos; entre ellos, el vigilante que se encarga de custodiarle cuando es atrapado por la partida de turistas lanzados a la caza. Esta idea introduce un determinado discurso sobre la depravación moral del occidental, casi en términos miméticos a los del imaginario de la decadencia del imperio romano; los esclavos de ahora son los parias surgidos de la inmigración ilegal.

El inmigrante (Scamarcio) es una suerte de niño salvaje, tentado por el sexo y por el alcohol –en este caso por la afable turista madura, cuyo rol, algo más complejo (se aprovecha del inmigrante, pero también le ayuda), la asemeja a determinadas heroínas de Gavras–. No obstante, en esta secuencia concreta, el aspecto poético –con la bella elipsis que encadena la imagen de la habitación inundada con la de la aspiradora que absorbe el agua– prima sobre el crítico. La mujer europea de mediana edad colabora con el protagonista hasta un punto; no consiente en que él la acompañe a Hamburgo, pero está dispuesta a ayudarlo a llegar a París. El hecho de que poco antes de ser descubierto, el protagonista le deje su anillo al descubrir un sobre de dinero para él –cuando se disponía a robarla– transforma su relación. El intercambio anula la relación de prostitución que podía intuirse, modificándola por un contacto humano, positivamente compartido por las dos partes.

Los contrastes constantes de tono oponen esta escena a la siguiente en que la muerte hace su aparición. El descubrimiento de algunos inmigrantes ahogados en las playas –a buen seguro, compañeros de viaje del protagonista– quiebra por momentos la amabilidad de la historia. Los turistas europeos –en un apunte exagerado narrativamente, pero cercano a la indiferencia de la sociedad europea en la realidad–

solo se alteran por el fastidio de no poder bañarse en la playa; aunque siempre les queda la piscina del hotel.

Otro de los reflejos constantes de Gavras a la hora de describir la sociedad europea de la postmodernidad es su insistencia en la mediatización. Un aspecto evidente y central que recorre *La petite apocalypse* (1993) y *Mad City* (1997), pero que se halla también en la trilogía analizada en este capítulo. Al igual que los niños pequeños de *El capital* (2012) se entretienen con sus móviles en vez de jugar por el campo, los turistas de *Edén al oeste* se convierten –a través de sus cámaras de fotos, video y móviles– en una improvisada masa de reporteros ante la tragedia de los inmigrantes. Esta frivolidad del drama se equipara con el tratamiento que los medios informativos hacen de la realidad; las imágenes banales de los recuerdos vacacionales quedan confundidas y amalgamadas con las de la tragedia, colocadas en un mismo lugar, dentro de la vorágine de reproducciones de la realidad que permite la era de los medios y de Internet.

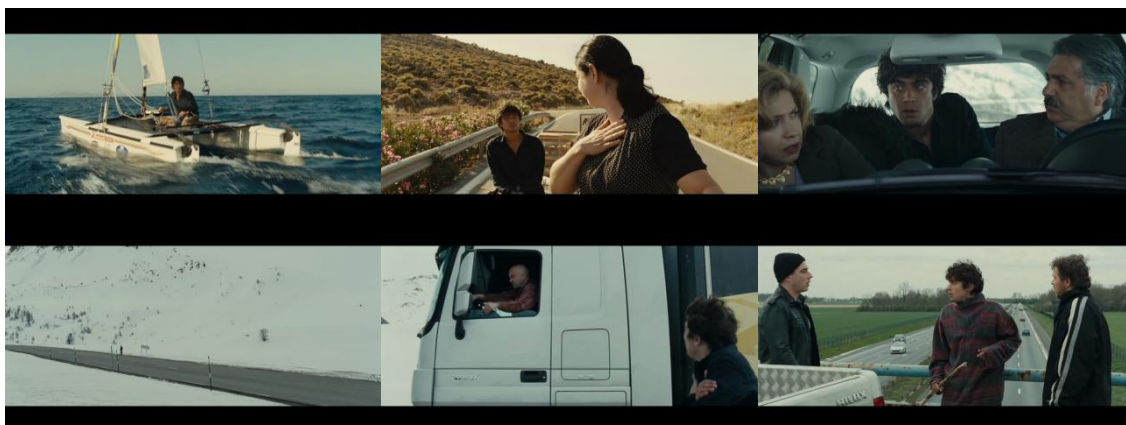
Segunda parte: el viaje.

Después de ser identificado por sus captores, el protagonista consigue escapar del complejo vacacional en un velero. El film adquiere en este punto un carácter itinerante de *road-movie*. El protagonista irá recorriendo kilómetros con la intención de llegar a París. Al mismo tiempo va viviendo aventuras de diferente intensidad y viajando por diferentes medios: un conductor le recoge pero le roba y le deja tirado –en una escena no por evidente, menos eficaz en la generación de suspense y rabia–; viaja en un tractor rodeado de niños, cuya madre intenta que se case con ella; en un camión de cerdos, con diversos motoristas; con una pareja que le abandona en un paisaje nevado cuando su permanencia en el coche provoca una discusión matrimonial; o con un dúo de grotescos camioneros alemanes que cuando le dejan en un cruce entre París y Hamburgo, al menos le dan un abrigo; una escena que invierte según Gavras la expectativa del espectador: “*Nos hacemos una imagen negativa de los homosexuales. Además son camioneros, son fuertes y no muy guapos, y pensamos: ‘le van a pasar cosas horribles’.* Y le pasa lo contrario. Eso también es una fábula en relación a nuestras creencias, a nuestras percepciones de ciertas situaciones”⁹²².

⁹²² Declaraciones de Costa-Gavras en *Making of Eden à l'Ouest*, K.G. Productions, 2009.

La intención visual es la de crear un collage metafórico de la diversidad europea que describe irónicamente los diferentes enfoques que pueden hallarse sobre el personaje, entendido como representación genérica del inmigrante. “*No es un terrorista. Los terroristas cogen el avión o el tren de alta velocidad*”⁹²³, dice uno de los camioneros, haciendo aflorar subrepticamente otra de las paranoias de la contemporaneidad. En el carácter de los personajes episódicos se revela una galería de actitudes tópicas hacia los inmigrantes: del racismo, a la falsa conciencia progresista o la hipocresía, pasando por la ayuda desinteresada. El carácter episódico potencia un ritmo sostenido entre el suspense –sobre la suerte que correrá el protagonista en cada etapa– y la comedia crítica, casi costumbrista, “*una especie de cuento moral sobre las peripecias de un inmigrante ilegal en una, digamos, Europa de las Maravillas que no es tan maravillosa como se pretende*”⁹²⁴, opina el crítico Fernández Valentí [Figura 4].

FIGURA 4:



El paso siguiente, también se estructura en etapas, solo que estas aluden a los diferentes trabajos, siempre de ínfima categoría, que el inmigrante puede desarrollar para sobrevivir. Su primera labor como operario de un vertedero –de nuevo tratando con los residuos de la “civilización”– da lugar a diversos apuntes destacables, siempre mostrados de manera transparente, como su eficacia y rapidez; actitud que le provoca un enfrentamiento con otro viejo obrero europeo tradicional, que le acusa de ser demasiado productivo. Las condiciones de trabajo son deplorables: come mal, duerme hacinado con sus colegas en un barracón, y su salario, descontado el alojamiento y la manutención, es una miseria. El discurso de Gavras y Grumberg sobre el trabajo

⁹²³ COSTA-GAVRAS, *Eden à l'Ouest*, France-Grecia-Italia, K.G. Productions-Pathé-Odéon, 2009.

⁹²⁴ FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. (2009), *op. cit.*, p. 28.

inmigrante se inscribe en una tradición consolidada del cine europeo reciente, abanderada por Ken Loach o los hermanos Dardenne (co-productores del anterior film de Gavras). “*En esta guerra sin batalla, somos la muralla*”⁹²⁵, comenta uno de los obreros que trabaja en ese régimen de esclavitud.

En este punto se encuentran nuevas referencias a Chaplin; en este caso a su obra maestra *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936), –un homenaje consciente de Gavras⁹²⁶–, llegando a producirse la culminación, en este sentido, cuando la protesta de los trabajadores por su situación desemboca en una batalla de tartas –las tartas de un autoservicio de carretera– entre los obreros y los policías encargados de reprimirles. El *slapstick* –el espíritu de Mack Sennett, como apunta Leone⁹²⁷–, se mantiene, cuando Elias (Scamarcio), a lo Buster Keaton, esquiva a dos trenes de alta velocidad que están a punto de arrollarlo, mientras huye de la fábrica –un *gag* que vuelve a evidenciar el discurso sobre las barreras y distancias que crea el modelo de progreso europeo–; o en la persecución cómica entre un grupo de policías –las policías chicas le sonríen en vez de perseguirle–, y el protagonista, que se desarrolla en las callejuelas y el mercadillo de un pueblo vecino. Dice Costa-Gavras a propósito de esta influencia: “*Chaplin es el más grande de todos. Cuando se ven hoy sus películas... Yo estoy poniéndoselas a mis nietos, por ejemplo, Tiempos modernos. Está película habla absolutamente de nuestros días, de lo que pasa en nuestro mundo de hoy. Nos reímos mucho, pero también nos entran ganas de llorar. [Se ríe]. Evidentemente, Chaplin es el gran organizador, pero es inconsciente. (...) la vida, si se observa atentamente, está llena de humor, de elementos sarcásticos o irónicos o incluso de risa, en la misma vida cotidiana. Pero también en mi cine está lo que se sueña, las cosas que se sueñan y que luego se plasman, aunque no sea lo que se ve en la vida todos los días*”⁹²⁸.

El *timing* narrativo, como en otros títulos del director, complementa el aspecto sarcástico con el suspense *hitchcockiano* más tradicional. Uno de los momentos más destacables del film –en que lo narrativo y lo discursivo se equilibran a la perfección–, tiene lugar durante esta persecución. La tensión se crea a partir de la intención del protagonista de robar el abrigo a uno de los miembros de la orquesta que toca en la plaza. Gavras desarrolla un elegante plano largo desde los bailarines hasta los músicos

⁹²⁵ COSTA-GAVRAS (2009), *op. cit.*

⁹²⁶ “*Le asustan todos los uniformes. En Tiempos modernos, Charles Chaplin siente miedo al ver a dos marineros. Sale corriendo*”. Costa-Gavras a Olivier Ravanello, en el Dossier de prensa, *op. cit.*

⁹²⁷ LEONE, L. (2009), *op. cit.*, p. 41.

⁹²⁸ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

que actúan, manteniendo la intriga a partir de la voluntad del contrabajista (acatarrado) de recuperar el pañuelo que se encuentra en su cazadora. La filmación de la conclusión de la secuencia, en que Elias (Scamarcio) huye hasta alcanzar una furgoneta de rumanos que sale del pueblo en la que se refugia, se convierte en el punto álgido de brillantez visual del film. La carrera rodada con steadycam y montaje brusco, está excelentemente compuesta, rememorando el largo *travelling* de la huída de un resistente antinazi en *Sección especial*. Toda la secuencia del pueblo es una lección de narración en cuanto a ritmo y suspense irónico. [Ver **Figura 5**].

FIGURA 5:



La siguiente secuencia se desarrolla en el campamento de gitanos rumanos al que llega Elias (Scamarcio) con sus nuevos compañeros. La llegada de los habitantes del pueblo en furgoneta provistos de escopetas y dispuestos a efectuar una redada, vuelve a recordar poderosamente a *El sendero de la traición* (1988). El drama trágico y la dureza de la crítica vuelven a superponerse al tono amable de la escena previa. Los linchadores –una mezcla de ciudadanos y policías que muestran la cara más intolerante de la sociedad europea, una faceta directamente criminal– incendian una de las *roulottes* de los gitanos, que por su parte han conseguido escapar.

La aventura de Elias continúa, y su fijación por París y por el mago que le ha prometido trabajo se acentúa. El director lo pone en imágenes ocasionalmente, a modo de recordatorio pedagógico para el espectador. El protagonista llega a una típica ciudad

centroeuropea con canales, y se refugia en un albergue, donde es ayudado por un paisano que, tras aconsejarle que no vaya a París porque allí no hay trabajo, le presta dinero para el tren. Este personaje, que tiene el mismo país de origen que Elías, y habla su misma lengua (una lengua inventada por la insistencia del autor en no aportar datos en ese sentido), constiuye la faceta opuesta a los linchadores, prolongando la galería de personajes alternativamente positivos y negativos que se encuentra el protagonista

El aventurero particular de Gavras –su héroe *dickensiano* del siglo XXI, o su *Tom Jones*, según el héroe de Henry Fielding– se mueve por un objetivo prefijado, por una promesa que actúa como motor y que le sobrepone a la adversidad provocada por sus desventuras y por otros personajes episódicos. Incluso su constante cambio de vestimenta según las circunstancias –y partiendo del nudismo inicial– culmina con la enésima pérdida del abrigo robado, que le es sustraído a su vez en el albergue.

Tercera parte: la llegada a París y el desenlace.

FIGURA 6:



Una paloma pasa frente al encuadre, acompañada de los acordes *vangelianos* provocados por las notas de un aviso por los altavoces de la estación, en un lo que podría ser un recuerdo muy tímido y metafórico del caballo blanco de *Desaparecido* (1982). El protagonista ha llegado a París, y su incierta promesa de esperanza se refuerza. Todo el viaje adquiere como apunta Leone⁹²⁹, un mimetismo claro con el imaginario tradicional del inmigrante legendario. Desde el propio título, que remite a la frase fundacional de los pioneros –“*Go West*” (Hacia el oeste)–, hasta su objetivo casi

⁹²⁹ LEONE, L. (2009), *op. cit.*, p. 41.

utópico que se concreta en la búsqueda de la “Tierra de promisión” —un concepto de raigambres bíblicas, retomado posteriormente por los colonos americanos—.

Precisamente, en este sentido, la atmósfera de aventura mágica embriaga la acción. Elias, que busca el teatro en que trabaja el mago Nick Nickleby, es ignorado por los transeúntes, con la excepción de un vendedor árabe de *souvenirs*. La imagen de París es realista pero colorida y espléndida. Gavras parece plegarse con matices al aire visual y tonal inventado por Jean-Pierre Jeunet en *Amelie* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001). Un apunte irónico muestra la ciudad invadida por múltiples rodajes, como si el cine hubiese desplazado a la propia realidad. “*No elegimos París al azar. La Ciudad de la Luz es la ciudad de la tolerancia, la cultura, de cierta cortesía. París fue el lugar que yo elegí, al igual que hicieron los padres de Jean-Claude Grumberg una generación antes que yo*”⁹³⁰. “*Si hay algo de personal en esa película, es quizá eso sobre todo. El hecho de que él venga a París. Podía haber ido a Londres, porque no es nada fácil encontrar trabajo en París. [Se ríe]. O a Alemania. No me interesaba hacerle ir a Londres. Cada inmigrante que atraviesa el mundo tiene un sueño. Esto me encanta. Esa es la gran emoción. El hecho de que la gente atraviere el mundo, la gente que viene de África, que hace ese gran viaje, que pasa por Turquía, por muchos sitios, para al final llegar a París. Es gente extraordinaria en el fondo que sufre riesgos enormes. No se piensa nunca en eso. Se dice que son indeseables o incluso ladrones. No. Es gente con capacidad de luchar para tener una vida mejor. No vienen a Francia para robar. No. Vienen a Francia a Inglaterra, o a dónde usted quiera... para vivir. Es gente con un gran valor. Y cuando llegan aquí, no encuentran trabajo y no tienen donde dormir, roban. No todos claro, pero algunos. Es normal*”, dice Costa-Gavras⁹³¹. La focalización de esa llegada a París está expresada visualmente a partir de su forma habitual de plantear el punto de vista del viaje —físico, moral o dramático— del personaje: el plano subjetivo desde el cristal. [Ver **Figura 6**].

Las peripecias del protagonista se suceden en un tono más urbano. Otros dos personajes *dickensianos* hacen su aparición encarnados por veteranas estrellas del cine francés: Anny Duperey interpreta a una amable viuda acomodada que le presta a Elias las ropas de su marido difunto, mientras que Michel Robin actúa como el portero del teatro Lido en el que actúa el mago. La visión de la mendicidad en París se despliega como un abanico que se asemeja a una corte de los milagros postmoderna: Elias come

⁹³⁰ Costa-Gavras a Olivier Ravanello, en el Dossier del prensa, *op. cit.*

⁹³¹ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

los restos que le ofrece el orondo camarero de un restaurante, pugna por la limosna de los paseantes con un pobre, duerme en un campamento improvisado junto al metro, y en un recurso tramposo es atrapado por dos policías, que no le detienen sino que evitan que sea arrollado por una masa de patinadores que desfilan por las calles parisinas. Cuando el protagonista encuentra finalmente al mago, este no le recuerda bien y se marcha, tras regalarle una varita mágica con la que Elias parece poder cambiar la realidad, transformando su entorno o congelando la previsible carga de los antidisturbios.

FIGURA 7:



Gavras entrega un final ambiguo con el que bascula hacia el cierre edulcorado de la fábula. El cineasta apuesta conscientemente por un surrealismo con el que trata de poner de manifiesto las posibilidades de una sociedad en progreso, pese a que también constata la insolidaridad real. Ese final voluntariamente positivo, onírico y poético, es claramente incongruente con lo mostrado durante el desarrollo, pero se explica por la voluntad de los autores de no querer destruir la esperanza de su protagonista y del colectivo al que representa. Gavras reconoce la dulcificación de su habitual enfoque político y social: *“Seguramente se debe al hecho de que el personaje me conmueve más que otros. La ternura y la amabilidad que irradia un inmigrante se debe a su necesidad de ser aceptado y puede que de ser amado. Pero también proviene de su complejo de inferioridad ante la mirada y el comportamiento paternalista de los que se*

*cruzan con él. Siento un enorme respeto por un hombre que emigra*⁹³². [Ver **Figura 7**]. El mensaje, propio de un Frank Capra contemporáneo, plantea los males pero apunta las soluciones, lo que permite disipar el final amargo. La propia constatación de que se trata de un final fantástico –en el sentido de género narrativo– implica una consecuencia descriptiva de esa realidad. “*Resulta evidente y de otro modo declarado, el experimento de insertar en un contexto trágicamente real, un aspecto directamente inscrito en la filmografía del director greco-francés, un elemento de extrañamiento y de ilusión. Elemento que Costa-Gavras introduce de manera bastante discutible con la figura del prestidigitador que Elias se cruza en su primera etapa ‘occidental’, del cual quedará fascinado hasta el punto de devenir en el sentido principal de su viaje*”⁹³³. Lo fantástico es fantástico, evidentemente, y solo en la ficción puede cobijarse una conclusión tan apacible y extemporánea. La conclusión se justifica además temáticamente en la perspectiva del protagonista; en su idealización absoluta –hasta el punto de llegar precisamente a la fascinación fantástica– que el inmigrante siente por lo europeo. Otra cosa es que dicho final se ajuste al presupuesto estético y narrativo. En este sentido, el balance equilibrado de drama y comedia, se desajusta un tanto con este cierre en falso, que elimina el contexto real en el que se mueve el personaje. Diríase que los autores cansados de maltratar a su protagonista, se han desviado en el último tramo narrativo. La historia “real” del personaje –que culminaría probablemente de modo trágico– queda *in albis*, sustituida por una ensoñación, quizá inoportuna por “irreal”, pero necesaria en la conciencia íntima de los artífices del film.

⁹³² Costa-Gavras a Olivier Ravanello, en el Dossier del prensa, *op. cit.*

⁹³³ LEONE, L. (2009), *op. cit.*, p. 41.

El capital (Le capital, 2012).

El último título de Costa-Gavras –hasta la fecha– mantiene las constantes habituales de sus últimos films, recuperando una cierta rabia en la actitud de denuncia, justificada por el contexto de la crisis y por el tema que aborda: las interioridades de las grandes empresas y sus procesos financieros. Gavras adapta con Jean-Claude Grumberg –en su sexta colaboración– el libro publicado en 2004 por la editorial Grasset, *Le capital*, de Stéphane Osmont, pseudónimo de un escritor con amplia experiencia en el mundo de los negocios y de las multinacionales para las que ha sido asesor. El libro retrata en forma ficcionada el ascenso imparable de un ejecutivo de cuentas a la cúspide de ese universo, desmontando sus interioridades⁹³⁴. A Grumberg y Gavras se suma el guionista Karim Boukercha, joven artista y teórico del graffiti, que previamente había escrito con el hijo de Gavras, Romain, el largometraje dirigido por este *Notre jour viendra* (2010)⁹³⁵. Dice Gavras sobre la adaptación: “*Tuvimos que cambiar algunas cosas del libro, particularmente el final, porque el personaje principal era castigado. No creo que esto ocurra en este campo en el que nadie es sancionado y nadie va a la cárcel*”⁹³⁶. Gavras también revela haberse documentado ampliamente sobre el tema durante más de dos años, y haber encontrado inspiración en el libro *Le capitalisme total*, de Jean Peyrelevade: “*Me ha revelado un mundo del que sabía su existencia, pero no su amplitud. Ha excitado mi curiosidad para ir a ver de cerca a ese ‘total’, tan próximo a ‘totalitarismo’, y a sus oficientes*”⁹³⁷.

⁹³⁴ Según Antonio José Navarro, se trata de Stéphane Dottelonde, aunque otras fuentes no revelan la identidad del escritor, empezando por la página web de la propia editorial. NAVARRO, A.J., “El baile de los vampiros”, *Dirigido por*, noviembre 2012, nº 427, p. 30.

⁹³⁵ “*Karim había trabajado con mi hijo, con Romain [Gavras], y como a Jean-Claude [Grumberg] no le interesa la economía, no la entiende, etcétera... el primer trabajo de guión lo hice yo y después trabajé con Karim sobre él para no hacerlo solo, porque creo que siempre se debe escribir con alguien, sobre todo sobre un tema tan complejo. En un momento dado me di cuenta con Karim de que no íbamos a llegar muy lejos. Estábamos dispuestos a abandonar porque nos habíamos encontrado con un muro. Llamé a Jean-Claude y entonces se interesó. Leyó ese primer trabajo que habíamos hecho, y terminamos juntos el guión*”. Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁹³⁶ Costa-Gavras citado en YVORRA, G. “On the scene at a special screening of Costa-Gavras’ *Capital*”, *Examiner.com*, 9 de octubre de 2013. <http://www.examiner.com/article/on-the-scene-at-a-special-screening-of-costa-gavras-capital> Consultado el 12 de octubre de 2013.

⁹³⁷ Costa-Gavras citado en el Pressbook de *Le capital*, extraído de la página web de K.G.Productions. http://www.kgproductions.fr/Le-Capital_Dossier-de-Presses.pdf Consultado el 13 de octubre de 2013.

Costa-Gavras, que cuenta 78 años en el momento de encarar el rodaje, se rodea de su equipo habitual en los últimos tiempos, como el compositor Armand Amar, o el montador Yannick Kergoat, bajo la cobertura de su productora K.G. Productions, dirigida por su mujer Michèle Ray. Como en films anteriores de Gavras –en particular *Arcadia*–, el director escoge como protagonista a un actor cómico sin experiencia en films dramáticos; Gad Elmaleh, exitoso *showman* francés de origen marroquí, objetivo de la prensa rosa por sus relaciones con la familia real monegasca, interpreta al protagonista, aportando un rictus frívolo, que hace todavía más escalofriante a su personaje, precisamente por la simpatía que destila. Elmaleh confiesa que antes de *El capital*, “había hecho películas pero no cine. No tiene nada que ver. Costa me ha embarcado en una historia, me ha dirigido de un modo determinado”⁹³⁸. Además de Elmaleh, Gavras vuelve a contar, después de veinte años, con Gabriel Byrne, que como en *Hanna K.* (1983), interpreta a un personaje especialmente negativo, que se convierte en el rostro complementario del protagonista.

Estructura y análisis de *El capital*:

Planteamiento: el inicio del capital.

La trama, focalizada en la figura de Marc Tourneuil (Gad Elmaleh), se estructura como un manual del arribista para triunfar en el mundo financiero de hoy. Tourneuil pasa de ser el asistente personal del “gran jefe”, el presidente de un importante banco francés llamado Phénix, Jack Marmande (Daniel Mesguich), a convertirse en el nuevo presidente, después de que un cáncer de testículos deje a este fuera de combate.

La escena que abre el film, a modo de prólogo, –con abierto tono comedia– muestra al presidente derrumbándose durante un partido de golf, y la equiparación no explícitamente apuntada entre la figura del *caddy* y la del asistente Tourneuil flota en el aire. Este protagonista guiará el relato desde su punto de vista, permitiendo la identificación con el espectador. Una identificación típica de su cine pero matizada – como en el caso de Bruno (José García) en *Arcadia*–, por el hecho de que su comportamiento no representa una oposición moral al sistema, sino un proceso para

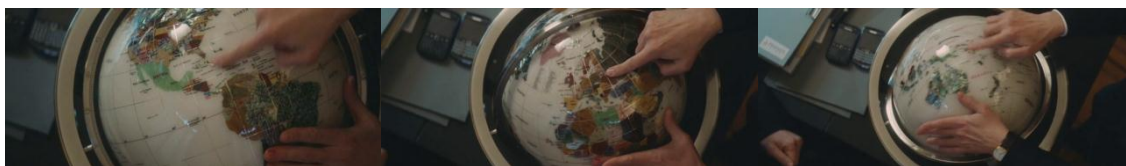
⁹³⁸ Declaraciones de Gad Elmaleh en el *Making of* de *El capital*, K.G. Productions, 2012.

integrarse en él hasta las últimas consecuencias, descrito en forma de sátira. La identificación, por tanto, se limita a la simpatía que genera en el espectador, y al extrañamiento que produce en relación con su proceder falto de ética. Más allá de esta toma de contacto habitual, por primera vez en el cine de Gavras (a excepción de sus cortometrajes), el personaje mira a cámara y se dirige directamente al público. Este recurso no solo implica obviamente una conexión mayor y una ruptura de la cuarta pared, sino que aporta al relato esa característica irónica de manual, de lección racional pero inmoral. Además, esto provoca una especie de distanciamiento entre el personaje, y la historia que se narra, protagonizada por él, pero también vista desde fuera. En una de las secuencias siguientes, en la que aparece por primera vez su esposa Diane (Natalie Régnier), el perfil del personaje terminará por completarse cuando su objetivo se explícite: su esposa que ansía una vida normal, le pide que abandone la empresa y regrese a la universidad. Tourneuil responde que no, y ella le pregunta por lo que desea entonces. “*Quiero dinero*”⁹³⁹, contesta él.

FIGURA 1:



FIGURA 2:



El asesor le narra a Tourneuil lo que significa “BRUNISSAGE” [reluciente, en francés], Bahamas, Rusia, Ucrania, Niue, Islas Caimán, Suiza, Sarawak, Aruba, Guatemala, Egipto.

El cáncer que deja fuera de juego al presidente de la corporación, tiene un efecto positivo para Tourneuil (Elmaleh), que se convierte en el presidente interino de la empresa: el banco financiero Phénix, una gran multinacional —“*el banco más poderoso de Europa*”⁹⁴⁰— que opera en todo el mundo, aprovechándose de los innumerables

⁹³⁹ COSTA-GAVRAS, *Le capital*, France, K.G. Productions-France 2 Cinéma-The Bureau-Cofinova 8-France Télévision-Canal Plus-Ciné Plus-La Planète Rouge- Centre National de la Cinématographie, 2012.

⁹⁴⁰ COSTA-GAVRAS (2012), *op. cit.*

paraísos fiscales. La idea se muestra en el primer tercio del film mediante una escena que refleja la ubicuidad de estos estados, a través de las manos de un asesor de Tourneuil, que los señala en una bola del mundo, y cuyos rápidos movimientos con la esfera recrean la volatilidad del capital en la sociedad globalizada. [Ver **Figura 2**].

Phénix está participada por un accionariado diverso, pero simplificado en dos centros de poder: los veteranos empresarios franceses encabezados por el homosexual Antoine de Suze (Bernard Le Coq), que ven en Tourneuil una marioneta de la que deshacerse con facilidad, “*Confiemos en la metástasis del presidente (...). Después enterraremos al perro con su amo*”⁹⁴¹; y un pequeño grupo norteamericano ávido de beneficios rápidos a cualquier precio, liderado por el agresivo Dittmar (Gabriel Byrne), que quiere utilizar al nuevo presidente para sus fines. El planteamiento describe el comportamiento de todo el grupo de consejeros como cínicos mafiosos pugnando por hacerse con el botín, en un entorno pulido y majestuoso, como la panorámica vertical que acompaña la presentación de la sede de la empresa desde la cornisa hasta la calle. [Ver **Figura 3**].

FIGURA 3:



El segundo acto: el viaje del capital.

El viaje iniciático de Tourneuil (Gad Elmaleh) por las intimidades de la empresa, que se inicia cuando acude a casa de Antoine de Suze (Le Coq), mantiene las constantes habituales de la obra de Gavras. La escena está vista desde el interior de un coche –una idea que además aporta dinamismo a la puesta en escena al mantener la cámara en movimiento–, como si el espectador compartiera esa visión con el protagonista: un mundo nuevo para ambos que esconde el mal a denunciar. Un “mal” que va mutando

⁹⁴¹ COSTA-GAVRAS (2012), *op. cit.*

desde los tiempos históricos de *Amén* o de *La confesión* a los de *El capital*. En este film, ese mal se esconde detrás del lujo impoluto y de los coches de alta gama, en palacetes restaurados. [Ver **Figura 3**]. La voz en *off* de Tourneuil explica los datos sobre la identidad y cargo del resto de los personajes, y sobre los diversos mecanismos financieros. Un recurso eficaz para insistir sobre la cuestión del punto de vista y para explicar con didactismo los entresijos del juego financiero.

Pese a las apariencias, Tourneuil, no se deja manejar fácilmente, y consigue navegar entre dos aguas, mostrando su determinación sin escrúpulos y su liderazgo, frente a los otros dos tiburones y a su equipo más cercano de subordinados, todos interesados en sucederle. El personaje es definido por el diálogo en pocas líneas cómo un ejecutivo, economista político de carrera y de talento, dedicado en su momento a la enseñanza universitaria, y posterior empleado de la todopoderosa agencia financiera real Goldman Sachs –un trasunto evidente del autor del libro de base–. Está casado con una mujer culta y prudente, que actúa como la voz de su conciencia, en un sentido humano y familiar, Diane (Natacha Régnier), y tiene un hijo de unos doce años, obsesionado con los videojuegos bélicos –como el hijo adolescente del protagonista de *Arcadia*–, al que apenas atiende, más allá de limitarle sus gastos mensuales a una tarjeta de crédito con mil euros, e insistirle para que responda en inglés.

La trama económica es algo técnica pero resulta manifiestamente clara en manos de la narrativa de Gavras. Se resume en que Tourneuil debe primero conseguir reflotar la empresa, para luego poder especular con ella. El método pasa por un rosario de medidas bancarias y empresariales, con las que el autor enumera parte de las circunstancias que han provocado la crisis de 2009: la reducción del crédito a las pequeñas y medianas empresas porque dan poco beneficio, o la salida al mercado sus activos tóxicos. Tourneuil emplea una estrategia hipócrita al camuflar estas medidas a través de una política de comunicación que presenta a la empresa como una “*banca ética*”, que se queda al margen de los negocios relacionados con el comercio armamentístico o con las industrias contaminantes, y que trabaja por “*el crecimiento de Europa*”⁹⁴².

La virtualidad de las operaciones a escala mundial se complementa con la forma de relacionar a los personajes, siempre en contacto a través de plasmas o de teléfonos móviles, como si las barreras para obtener un contacto directo con la realidad –y no

⁹⁴² COSTA-GAVRAS (2012), *op. cit.*

digamos ya con la realidad social– se ampliasen exponencialmente. En este sentido, él y sus adjuntos, sus socios y sus colaboradores permanecen siempre mostrados a través de pantallas, incluso formando una especie de muñeca rusa de pantallas dentro de pantallas. El discurso se amplía a las nuevas generaciones, pegadas a las pantallas de los videojuegos, o a la de los teléfonos móviles, como puede verse en una escena posterior –la de la reunión familiar de Marc–, en la que todos los niños pequeños juegan con sus *smartphones* y videoconsolas ensimismados, en vez de relacionarse entre ellos; uno de los símbolos más potentes del film que prefigura la alienación futura (o presente) de nuestras sociedades. [Ver **Figura 4**].

FIGURA 4:



El film plantea a través del personaje encarnado por Gabriel Byrne un estilo americano de hacer negocios que va por delante del modelo europeo en cuanto a indiferencia moral, pero en contrapartida, dibuja el rápido aprendizaje de estos últimos para ponerse a su altura. Dittmar (Gabriel Byrne) comunica a Tourneuil, por videoconferencia desde Miami, que el grupo de inversión estadounidense tiene una minoría de bloqueo en el consejo de administración, tratando de chantajearle, y le invita a Florida a discutir la situación, tentándole con mujeres semidesnudas a bordo de un yate.

Gavras dibuja a los multimillonarios americanos como horteras de gustos pésimos que combinan el exceso y el afán de dinero con una estética deplorable y una total ignorancia cultural, como atestiguan la réplica dorada de la escultura *La victoria de Samotracia* en medio del jardín de una mansión junto al puerto deportivo, o un cuadro de Modigliani, del que no saben ni decir bien su nombre, colgado en el yate. El retrato de estos personajes, como el de los nazis o los fascistas de algunos films previos de Gavras, recurre al trazo cuasi expresionista. [Ver **Figura 5**].

FIGURA 5:



El chantaje de Dittmar (Gabriel Byrne) a Marc Tourneuil (Gad Elmaleh), consiste en exigir el aumento de los beneficios a corto plazo, a cambio de un bonus personal y del apoyo del sector americano de los accionistas: “*Nosotros cazamos en manada. Eres bienvenido a la manada*”⁹⁴³, le dicen.

La fórmula empleada por Tourneuil para plegarse a la voluntad de los norteamericanos es un masivo ajuste de plantilla de miles de empleados, cuya negociación en cifras –entre siete mil y diez mil–, se produce de un modo paradójicamente banal, en base al porcentaje de rentabilidad que se obtiene en cada caso. Empleando de nuevo eufemismos hipócritas, los despidos se dibujan como una operación de mejora de las condiciones laborales desde la base, idea que Tourneuil, tras la sugerencia de su mujer que lee el libro histórico *Les années Mao*, toma prestada de Mao Tse Tung. El discurso del protagonista es aplaudido por los empleados –cuya presencia es virtual–, mientras es acogido con frialdad por los directivos. Gavras ironiza con las contradicciones y similitudes entre el comunismo y el capitalismo salvaje por primera pero no última vez en el film, lo que le da efectivamente un doble sentido al título del film, homónimo al de la obra de Karl Marx.

Dice al respecto el autor: “*En ambos casos se trata de retener el poder, y los recursos para hacerlo pueden muy bien ser los mismos. Me pareció interesante que el consejo directivo de un banco funcione un poco de la misma manera en que lo hace el buró político del Partido Comunista chino. En ambos hay intrigas palaciegas. La vieja guardia de la que se libró Mao también estaba formada por burócratas como de los que se quiere desprender mi protagonista, Marc Tourneuil. Y no es una casualidad que los chinos hayan sabido crear un nuevo capitalismo, el capitalismo comunista, que en muchos aspectos funciona de manera más eficiente que el capitalismo occidental. (...)*

⁹⁴³ COSTA-GAVRAS (2012), *op. cit.*

no hay reclamaciones laborales de ningún tipo. Es el viejo sueño del capitalismo hecho realidad”⁹⁴⁴.

Paralelamente a este proceso, hemos asistido a las estrechas relaciones de la política y la economía: el gobierno francés se muestra indiferente o colabora en la desregulación y la legislación a favor de los intereses financieros (como mucho recomienda dócilmente que no se despidan a mucha gente sobre todo si son franceses), el banco pelea por conseguir albergar la fortuna de un millonario africano Zombard (Angelo Aibar), definido como un bandido en su tierra; por no reseñar las múltiples intrigas internas, para las que Tourneuil llega a contratar a un detective (Philippe Duclos), que finalmente le estafa una suma millonaria depositada en un paraíso fiscal.

El film no ahonda especialmente en la humanidad matizada de ningún personaje, casi todos episódicos, más allá del protagonista y de, en cierto modo, las mujeres que le rodean, y ni siquiera se profundiza en la figura de Tourneuil, que se mueve por ambición de triunfo y de dinero, pero no alberga dudas, actuando fríamente sin pensar en nada más que esa ambición. Su cinismo se va haciendo progresivo, aunque la ambigüedad del personaje se expresa también en determinados momentos de sorpresa, aunque también de fascinación, frente al entorno que le rodea: rechaza el ambiente grotesco del yate de Miami, pero aprende a moverse en los grandes eventos —como el evento “El lujo es un derecho”, celebrado en el museo del Louvre, o en las fiestas salvajes organizadas por su amante, la modelo Nassim. No obstante, es precisamente en ese contexto de lujo orgiástico, y bajo el efecto de las drogas, cuando el personaje plantea puntualmente un discurso social contrario a su propia actitud como empresario.

El viaje interior de Tourneuil, entre su objetivo y sus renunciaciones, sus deseos y su conciencia, se expresa precisamente a través de una fórmula peculiar, ya ensayada por Gavras. El autor se permite la introducción de un efecto cómico claramente postmoderno que frivoliza las situaciones. Inicialmente se muestra la reacción imaginaria que Tourneuil querría tener con esos personajes (sus suegros cuando le preguntan por su nuevo salario, la hija del jefe, el accionista americano...): insultos, exabruptos e incluso agresiones físicas; para posteriormente mostrar la comedida e hipócrita acción real, que no obstante se salda finalmente con una venganza mucho más retorcida, fría y dura (el despido, el chantaje o la jugada empresarial de jaque mate). [Ver **Figura 6**]. El sueño proyectado como recurso surrealista, que el director ya

⁹⁴⁴ Costa-Gavras a Luciano Monteagudo, en MONTEAGUDO, L., “No tengo respuestas, solo las preguntas”, *Página 12*, 11 de noviembre de 2012.

empleaba, a través del personaje de José García, en *Arcadia*, y que plantea la existencia de los límites –pese al poder económico del protagonista– para hacer en cada momento lo que desea. Este juego de realidad e irrealdad adquiere otro matiz cuando lo que imagina (pero no hace) es ordenar una transferencia bancaria para un conocido que le aborda en la calle y que ahora está en el paro. Una escena en la que la proyección no es del deseo, sino de su conciencia (social). Este recurso no es, en definitiva, sino la actualización postmoderna y sin sutilezas de los *flashes* de memoria que contemplaban los personajes en los films del director con Semprún.

FIGURA 6:



Pueden observarse aquí las aludidas reacciones imaginarias del protagonista con sus suegros, con la hija de su jefe o con Dittmar (Gabriel Byrne).

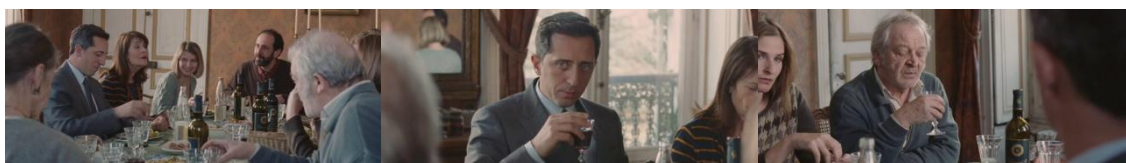
La focalización y la “lucha” íntima del personaje, unidos a la crítica genérica que mueve al film, se plasman a través de la descripción del mundo de oropeles que rodea a Tourneuil. Gavras plantea una mirada distante sobre ese mundo del lujo (que parece desarrollarse en otro planeta), paródica por un lado –los desfiles de modelos, mezclados con las altas finanzas y la presencia de miembros del gobierno francés–, pero que pone el foco sobre todo en su obscenidad, planteada de un modo indirecto, ya que los efectos de la crisis siempre quedan en *off* –con la leve excepción de los dos mendigos a los que Tourneuil despierta cuando pega una patada a una lata al salir de una fiesta, o el parado que le pide empleo sin conseguir nada, poco después–. Gavras no considera necesario mostrarlos, ya que como en *Amén*, lo que analiza es la actitud del poder. Las consecuencias son de sobra conocidas por los espectadores. [Ver **Figura 7**].

FIGURA 7:



La deriva extrema y despiadada del protagonista se explícita, en contrapartida con esos deseos insatisfechos, a partir de los pequeños desplantes que tiene con la gente que le rodea, motivados por la falta de competencia personal –cómo el caso de la nula hija de su antiguo jefe que es la responsable de comunicación Claude (Olga Grumberg, hija del coguionista Jean-Claude Grumberg), incapaz de desempeñar sus funciones–; o para pasarse por el forro la actitud de su tío de izquierdas, que le afea las consecuencias de sus políticas empresariales, durante una reunión familiar, que resulta una de las escenas más logradas del film. [Ver **Figura 8**]

FIGURA 8:



Este personaje, un viejo comunista –probable protagonista de las efervescencias políticas de los sesenta– se articula como la representación de la voz de la conciencia, y explicita el discurso del autor, la argumentación de la denuncia, por única vez en todo el film. El tío Bruno (Jean-Marie Frin), acusa a su sobrino y a su banco –a los bancos– de provocar una triple estafa a la sociedad: en las personas de los trabajadores a los que despiden, de los clientes a los que engañan y arruinan, y de los ciudadanos a los que les toca pagar la cuenta social del desastre: “*Uno, la bolsa quiere sangre, deslocalizáis y el corriente al paro. Dos, los sangráis como cliente. Tres, presionáis a los Estados endeudados y es el ciudadano el que paga. Y como el ciudadano es cliente y corriente, lo jodéis tres veces*”⁹⁴⁵. Tourneuil le responde con un sarcasmo brutal, aplicando –como con su uso racionalizado y moderno del maoísmo–, los principios marxistas –los de *El capital*, claro–, a la forma de gestionar su multinacional. “*Deberías alegrarte*”, le dice Marc. “*¿Por qué?*”, responde el tío, “*¿Porque se deslocaliza y hay más paro; porque*

⁹⁴⁵ COSTA-GAVRAS (2012), *op. cit.*

*suben los precios y los accionistas se enriquecen; porque destruyen lo social para pagar la deuda; o porque has hecho una buena carrera...?”. “No”, dice Marc, “Porque hemos hecho realidad tu sueño de juventud”⁹⁴⁶. Ese funcionamiento financiero no ha hecho otra cosa que cumplir el sueño de la Internacional: la mundialización del trabajo y del capital sin fronteras. Dice el director a propósito de este personaje: “Me interesa como personaje en tanto que habla de la realidad. Ese personaje creía en un momento dado que poseía toda la verdad, pero no la tenía. No, no me identifico... pero es un personaje que me gusta porque es una figura dramática de nuestra sociedad. Estos individuos creyeron en la posibilidad de un mundo nuevo con una ideología. No criticaron esta ideología en absoluto, la siguieron férreamente, cogidos de la mano, lo que les destruyó como personas”⁹⁴⁷. Una vez más Gavras pone en la balanza la comparación de sistemas e ideologías, igualándolos en sus efectos perversos para el individuo. Si en *La confesión*, Gavras lo hacía con el comunismo y el nazismo, y en *Amén* con la Iglesia y el poder nazi, en *El capital* relaciona el proceder de los grandes poderes financieros con los *ismos* del pasado.*

FIGURA 9:



En la secuencia siguiente, Tourneuil se entera de la muerte del dueño de la empresa, Marmande, con lo que tiene vía libre para continuar con sus planes. Costa-Gavras entrega sin inocencia y con mucho sarcasmo un film que habla de economía y de política, y que lo hace con la estructura de un film de gánsters. El ascenso de Tourneuil, puede verse en la misma órbita que el de Legs Diamond, o el de Michael Corleone, pero sin declive. De hecho el argumento del film es mimético al de la película de Scorsese, estrenada un año después, *El lobo de Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, 2013), que combina más lúdica y amoralmente (incluso hagográficamente) el ascenso y

⁹⁴⁶ COSTA-GAVRAS (2012), *op. cit.*.

⁹⁴⁷ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

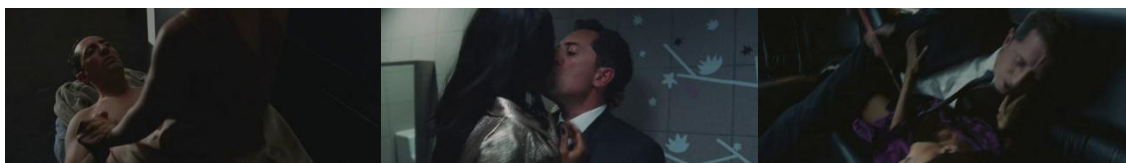
caída de un broker real (que también mira a cámara como el personaje de *El capital*) en el contexto de la fiebre financiera contemporánea, y que conserva ese aire de film de mafiosos. En *El capital*, como en *El padrino* de Coppola, la venganza del protagonista se desencadena a partir del funeral de su “padrino” Marmande, empezando por la defenestración de su propia hija desconsolada en el mismo cementerio.

Esta escena, bellamente rodada, se inicia en un plano con grúa que muestra a los enlutados asistentes bajos sus paraguas negros —en una referencia icónica a *Enviado especial*⁹⁴⁸—, hasta que la cámara desciende y avanza hasta llegar a Tourneuil. [Ver **Figura 9**]. La diferencia entre Marc Tourneuil y un gángster es que todo lo que hacer Marc es legal o al menos no es ilegal según las regulaciones previstas, solo se puede juzgar desde la ética y la moral.

La reacción de Tourneuil al hacerse cargo definitivamente de las riendas de Phénix, comienza por evitar que la compra de un grupo bancario japonés ruinoso haga descender el valor de las acciones, y provoque su hundimiento como gestor. Un gesto que equivale a una traición al grupo americano de Miami encabezado por Dittmar, con el que se había comprometido a la operación, y que esperaba absorber toda la empresa, cuando se redujese su valor.

Por otro lado, en la línea íntima del relato, junto a la cada vez más distanciada relación que Tourneuil mantiene con su esposa, otros dos personajes femeninos tienen una importancia radical en el film. La escultural top-model mulata Nassim (Liya Kebede), que actúa como una prostituta de superlujo, que atrae constantemente la lujuria del protagonista, rodeada de una frivolidad sórdida pero carísima (drogas, sexo, etc.); y la economista experta en Japón, asesora de la sucursal londinense del banco, Maud Baron (Céline Sallette), que representa la otra mitad de la conciencia pérdida de Tourneuil, en este caso de cariz ético en lo referido a la política y la economía.

FIGURA 10:



⁹⁴⁸ *Foreign Correspondent*, Alfred Hitchcock, 1940.

La diferente relación que Tourneuil mantiene con ambas es tan transparente que se muestra por extremos, pero de un modo determinado también por las relaciones de poder, con el que Gavras parece recuperar sus inquietudes de *Clair de femme*, lo que se demuestra en una atípica explicitud erótica que solo se encuentra, con sutileza y ternura en el film citado, y con algo más de efectismo en *El sendero de la traición*. El sexo es una ficha más en el tablero en el que juega el protagonista. [Ver **Figura 10**].

Nassim, la modelo es una especie de encarnación de sus fantasías más exóticas, y así son plasmados sus primeros encuentros con ella, cuando aparece en lo alto del yate en Miami, circundada por un plano que la rodea, tomado desde la lancha; en la fiesta del museo; o vestida de ángel y en lencería, en los videos de ella que Marc busca en Internet. La visión del personaje de la supermodelo a través de la pantalla, reavivando el deseo del protagonista, retrotrae al discurso sobre publicidad y fines —a través del sexo como reclamo—, que Gavras mantenía a través de los constantes carteles que Bruno (José García) contemplaba en *Arcadia*. [Ver **Figura 11**].

FIGURA 11:



Marc Tourneuil mantiene con Nassim una relación frustrante. Siempre es una especie de insinuante deseo inalcanzable para él, primero como imagen lejana, luego como imagen virtual a través de las pantallas y posteriormente, aunque haya contacto físico —en los baños de un aeropuerto—, ella se marcha repentinamente dejándole a medias, porque pierde su avión.

La culminación de esta senda, simbólica del nivel de comportamiento y poder alcanzado por Marc, tiene lugar con la relación sexual a bordo de su limusina, perfectamente definible como violación, ante la indiferencia final de la modelo que le cobra el “polvo”, como ella misma dice, a millón de euros. Su contacto con ella, filtrado por la simbología de objeto que mana del personaje, regresa a las citadas reflexiones de *Arcadia*. Frente a las otras dos mujeres del film, la modelo Nassim, no es un ser

humano, sino otro producto de lujo, casi virtual, al que Tourneuil puede acceder gracias a su fortuna. Dice Costa-Gavras a este respecto: “*Se trata de la idea de tenerlo todo, y es verdad que para los hombres ese poder tiene que ver con la modelo, con la mujer ideal a someter, a poseer. Se trata de esto, de esta relación, más allá de la violación, lo que es interesante. Porque la idea de que le pague un millón que nos parece excesiva no es cotidiana, no, pero pasa. De hecho, tenemos la prueba a partir de ese banquero franco-suizo que fue asesinado. Le dio un millón a su amante y después ella lo mató* [El cineasta hace referencia al caso real de Edouard Stern]”⁹⁴⁹.

Por el contrario, Maud Baron (Céline Sallette), la ejecutiva experta en Japón a la que conoce en Londres, representa el otro tipo de atracción posible. [Ver **Figura 12**]. Una mujer culta e inteligente, con la que Tourneuil desarrolla una pequeña relación romántica casi *naïf*, mediante un paseo nocturno por el Sena, y una conversación sobre la posible reconducción de la trayectoria del protagonista a la ética profesional, cuando Maud le sugiere que dimita, y denuncie el chantaje especulador al que le someten los americanos. Marc piensa en la posibilidad de escribir un libro denunciando “*el cáncer que corroe al sistema bancario*”⁹⁵⁰, colaborando con Maud, pero ella le rechaza sentimentalmente de forma sutil, demostrando en cierto modo que el dinero no lo puede todo –la antítesis del personaje de la modelo–, y provocando que Marc vuelva a su senda después de titubear unos minutos.

FIGURA 12:



Maud simboliza, en cierto modo, la conciencia perdida por Marc, y por ello está a punto de salvarle moralmente, una idea apuntada por la única entrada de música extradiegética intimista. La posibilidad del desvío humano –del regreso a la vida normal–, una idea que Marc ha rechazado ya desde la primera conversación del film, se presenta en esta ocasión de un modo más sugerente. Maud es mucho más joven, más atractiva y está más integrada en el mundo del protagonista, pero la imposibilidad de

⁹⁴⁹ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁹⁵⁰ COSTA-GAVRAS (2012), *op. cit.*

compaginar el punto de vista ético con la arcadia monetaria buscada por Tourneuil impide ese desenlace.

En la última parte del desarrollo, Marc culmina su operación estratégica volviendo a aliarse con el grupo de accionistas franceses, y traicionando a los americanos, al confiar a los primeros el punto de caída de las acciones al que deben comprar el lote, cuando se anuncie la falsa compra del banco japonés en quiebra. Gavras se muestra especialmente delicado al narrar todo este vaivén técnico de procesos, y llega a dibujarlo informáticamente, mediante un esquema, para hacerlo digerible al público más amplio posible, *“hace de El capital un film accesible y didáctico, que filtra, matiza, debilita e impide la influencia cultural / ideológica de los grupos dominantes”*⁹⁵¹.

El didactismo, concepto que se reproducen allá donde alguien escribe del film, debe entenderse como un instrumento que va más allá de la simplificación de una realidad compleja, lo que ha generado las acusaciones habituales sobre el cine del autor. A este respecto, comenta Costa-Gavras: *“Se trata de mostrar como es ese mundo. De todos modos, no sé... nunca comento las críticas... pero la película es eso, es reflejar un mundo que está en un recipiente cerrado. Esa gente que está fuera de la realidad, que va a lo suyo y que tiene un lenguaje propio. Para ellos nosotros somos cifras. No somos ya individuos, solo números. Eso es lo que pasa. Estas personas están por encima del mundo político. No son elegidos por nadie y están por encima de todo. Son ellos los que dirigen el mundo en este momento, totalmente. Los políticos se encuentran en una situación de gran debilidad. Todo esto es lo que se sitúa en el desarrollo de la película, didáctica quizá”*⁹⁵². La voluntad del autor parte de una actitud ética y de denuncia que consiste precisamente en desmontar el lenguaje críptico del mundo económico y financiero, cuyos conceptos, casi propios de una secta, elevan un muro ante la comprensión del ciudadano común. Parte del cometido del film consiste en desnudar esos secretos, anulando los eufemismos, para que cualquiera pueda comprender en que consiste la estafa. Precisamente, a este respecto, el “didactismo” de Gavras se limita a la exposición, no instruye al público. Deja que el espectador, como apunta el crítico brasileño Luis Zanin Oricchio⁹⁵³, saque sus propias conclusiones. El autor describe pero no moraliza. De hecho, Gavras concluía su anterior frase explicando una idea fundamental de su cine: *“Usted ha hablado de denuncia. A mi no me gusta el*

⁹⁵¹ NAVARRO, A.J. (2012), *op. cit.*, p. 31.

⁹⁵² Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁹⁵³ ZANIN ORICCHIO, L., “Costa-Gavras volta ao seu melhor cinema político”, *Estadão*, 16 de octubre de 2013.

*término “denuncia”. A mi me gusta el término “mostrar”. Yo muestro algo con las imágenes y es usted el que decide como espectador. Es su parte emocional la que va a decidir [Sonríe] utilizando la razón”*⁹⁵⁴.

La excusa para el inserto explicativo es que Tourneuil le explica a su mujer los movimientos del capital. El cineasta construye posteriormente una escena de suspense en torno a la compra-venta de las acciones, según la explicación mostrada, lo que permite integrar a cualquier espectador en la tensión de lo que va a ocurrir. La trama principal se combina con el conocimiento por Marc de que ha sido estafado por su detective privado en alianza con su gestor de los fondos depositados en paraísos fiscales. El espectador duda en ese momento de si el protagonista logrará salirse con la suya, o acabará en prisión, como su misma voz en *off* explicita. Pero, pese a la “concesión” de que sus fondos en negro se hayan evaporado, Marc sale reforzado de su apuesta especulativa, logrando mantenerse como presidente, salvando el banco y multiplicando sus beneficios.

No obstante, el elemento de mayor interés de este punto de inflexión narrativa es nuevamente el tema de la traición. El protagonista de Gavras vuelve a ser un traidor genérico al sistema que le ha designado —empezando por su fallecido mentor, y terminando por los americanos que le han impulsado y apoyado en su puesto, si bien interesadamente—. No obstante, hay una serie de diferencias radicales entre el tipo de traición que lleva a cabo Tourneuil, y el de los anteriores personajes de Gavras. En primer lugar, la traición no se produce por un motivo moral o justo, sino por uno material y espurio, y en segundo lugar, la traición no conduce a poner distancia con el engranaje, sino a aprovecharse de él hasta las últimas consecuencias, convirtiéndose en el alumno aventajado de los traicionados.

El desenlace. El capital logrado.

La entrega total del personaje a la falta de ética se refleja simbólicamente en su vuelo rápido a Nueva York para acostarse con Nassim, a la que como referíamos, viola a bordo de su limusina. Una vez mas el paso de un puente a bordo de un coche, focalizando el paisaje desde el punto de vista del protagonista, tiene un significado de transición definitiva en la perspectiva ideológica o moral del personaje. [Ver **Figura**

⁹⁵⁴ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

13]. En *El sendero de la traición* era un puente anónimo el que conducía a su protagonista a la revelación de la pesadilla, y en *La caja de Música* era el puente sobre el Danubio en Budapest, el viaje al horror de la memoria. Aquí es el puente de Manhattan, que al ser atravesado deja ver la ciudad y los rascacielos que constituyen la metáfora absoluta del capitalismo.

FIGURA 13:



El precio a pagar (aparte de su alma ética), es la pérdida de su esposa que le plantea un ultimátum si continúa en su función de presidente, y el de su previsible nuevo amor, Maud. Esta última le pide que se una a ella –que ha dimitido–, en su cruzada contra el funcionamiento del sistema, publicando el libro del que habían hablado. “¿De qué hablaría mi libro, nuestro libro?”, responde Tourneuil. “*Hablaría de... la sumisión de los bancos a un accionariado depredador, la dictadura de los mercados, la especulación, las agencias de calificación que dirigen la economía y anulan el poder político, y de la sociedad. Un libro sobre los estados democráticos que ya no podrán ni gobernar ni suprimir los bancos que los asfixian...*”.

Gavras y sus guionistas ponen en boca del personaje el discurso de oposición del film, de una manera, clara, diáfana y artificialmente narrativa, pero eficaz en su intención. Tourneuil le explica su forma de verlo: “*Es un juego, Maud. Sólo un juego. Un juego a veces injusto y cruel, pero un juego planetario. Nadie puede decir ‘Ya no juego’. (...) En los juegos hay ganadores y perdedores*”⁹⁵⁵.

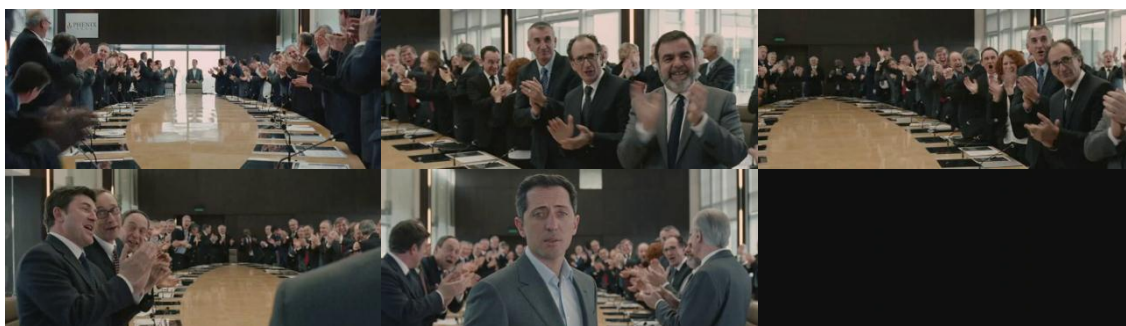
Tras arrumbar a sus enemigos, disidentes e incompetentes, perder a su familia, su incipiente relación real con la economista Maud y la posibilidad de una salida ética denunciando el engranaje, Tourneuil triunfa en su negocio, alcanza la gloria financiera, y el respeto de todos sus acólitos, pese a las previas traiciones –otra novedad en el cine de Gavras es que el capital perdona las traiciones–. Si en *Edén al oeste* se hallaba nítidamente la huella de Homero y de Dickens, el Tourneuil de Gavras es una especie de Fausto o de Dorian Gray postmoderno, con ausencia de ajuste de cuentas final entre el

⁹⁵⁵ COSTA-GAVRAS (2012), *op. cit.*

personaje y el diablo (un papel representado en cierto modo por Gabriel Byrne), o confrontación con su propio retrato corrupto, porque Gavras habla de la realidad, aunque aplique lentes de aumento. Según Monterde, que abunda en este argumento: *“Renunciando al realismo periodístico y al conflicto entre sentimientos y realidad socio-política, Costa-Gavras propone un tratamiento en el que la indignada implicación se basa en una exageración de raigambre brechtiana, cuyo esquematismo didáctico bordea lo grotesco, en su pretensión de un distanciamiento que aporte lucidez crítica”*⁹⁵⁶.

Finalmente, en la última secuencia, Tourneuil es ovacionado por su consejo de administración y la representación del gobierno –del Elíseo– presente (siempre de un modo secundario, en correspondencia con su papel financiero real), al ser relegido presidente de la corporación. Su nuevo aliado circunstancial, de Suze (Bernard Le Coq), al que acaba de amenazar como a Dittmar (Byrne) con demandarle por hacer uso de información privilegiada, le pide que en su discurso les diga a los consejeros lo que quieren oír. Tourneuil lo hace: *“Soy vuestro Robin de los Bosques moderno. Seguiremos robando a los pobres para dárselo a los ricos”*. El consejo estalla en éxtasis, mientras Tourneuil, que permanece en el plano, se gira a la cámara –al igual que al principio– y nos explica: *“Son como niños, como niños grandes. Se divierten y seguirán divirtiéndose... hasta que todo estalle”*⁹⁵⁷. Un corte brusco a negro marca el final. [Ver **Figura 14**].

FIGURA 14:



El último plano, el último diálogo y la última secuencia, no por simples, contienen menos fuerza. Gavras filma una panorámica rotunda sobre el grupo de

⁹⁵⁶ MONTERDE, J.E., “Contra el sistema financiero. *El capital*, de Costa-Gavras”, *Caimán Cuadernos de cine*, diciembre 2012, nº 11 (62), p. 50.

⁹⁵⁷ COSTA-GAVRAS (2012), *op. cit.*

grandes empresarios y ejecutivos exaltados rodeándolos hasta llegar al protagonista, y consigue algo rotundo: provoca la risa y el escalofrío al mismo tiempo, porque lo que el describe con lucidez grotesca –e impotencia– es verdad. “Costa-Gavras, lejos de ser un cineasta postmoderno ni un juglar del pensamiento débil –sino todo lo contrario–, inscribe El capital dentro de un entramado folclórico, pero realista, del mundo virtual de la especulación financiera, y de los hombres y mujeres que lo pueblan. (...) ¿Es el folclore una filosofía ingenua del pueblo? No, puesto que entraña una vasta y plural concepción del mundo (...)”⁹⁵⁸.

Esta secuencia de cierre rima cabalmente con aquella, en el inicio de Z –cuarenta y tres años antes– con la que Costa-Gavras se estrenaba abiertamente en el cine político. La diferencia es que la reunión de autoridades siniestras y rijosas que regía entonces los destinos de los países mediterráneos –Grecia, España y Portugal–, estaba compuesta por militares y políticos fascistas, con bigotito, caspa y gafas de sol, apoyados activa o pasivamente por los americanos, como narraba Gavras; y el engranaje de poder actual lo forman los consejos de administración, con trajes de Dior y asesores de imagen, de los grandes centros de poder financiero privado, con la aquiescencia o impotencia de los gobernantes democráticos. “Z se centraba en la sociedad y la dictadura de aquel tiempo. (...), pero creo que hoy hay otra dictadura en todo el mundo, que es aceptada por todos, la dictadura de la banca”⁹⁵⁹. Gavras les muestra igual entonces que ahora, salivando con avidez sobre las sociedades y dispuestos a devorarlas para satisfacer sus intereses de clase, lo que se simboliza en ambos casos en el aplauso sobre el discurso del oprobio, el del general fascista y paranoico de Z, y el del tiburón financiero de *El capital*.

Algunas reflexiones políticas en torno a la trilogía europea de Gavras:

Arcadia (2005), *Edén al oeste* (2009) y *El capital* (2012) conforman una trilogía sobre la Europa de la actualidad que refleja los cambios positivos sufridos por la sociedad; primordialmente en lo que respecta a la eliminación de las fronteras nacionales, y la creación de un espacio único homogéneo y heterogéneo al mismo

⁹⁵⁸ NAVARRO, A.J. (2012), *op. cit.*, p. 31.

⁹⁵⁹ Costa-Gavras citado en RAMNATH, N. “Mumbai Film Festival Interview Costa-Gavras”, *Livemint.com*, 17 de octubre de 2013.
<http://www.livemint.com/Leisure/5T2lpmFVwyEhylC3YnmmHN/Mumbai-Film-Festival-Interview--CostaGavras.html> Consultado el 17 de octubre de 2013.

tiempo, que actúa como un único contexto, lo que se refleja especialmente en la segunda de las películas citadas, a través de los avatares que sufre el inmigrante protagonista en su viaje. Sin embargo, más allá de esa constatación genérica que retrata la Europa sin fronteras del euro, el discurso político de Gavras —expresado abiertamente en la irónica escena familiar de *El capital*—, es que esa internacionalización se ha producido con un sentido opuesto al sus objetivos de origen.

El continente retratado por el director es efectivamente una Europa indefinida, que se plasma en el paisaje amorfo de las casas con jardín, y la mundialización prefabricada de *Arcadia*; en el complejo turístico de *Edén al oeste*; o en los laberintos de cristal y salones de lujo intercambiables —y ajenos al mundo real—, por los que se mueven los personajes de *El capital*. En referencia a *Arcadia*, Franck Garbarz habla en *Positif* de que “*aunque la intriga está transportada al contexto francés, el realizador ha borrado todas las referencias geográficas y espaciales: las zonas de casas de la periferia que parecen situarse en el infinito definen una suerte de no lugares que producen particular ansiedad. (...) Esta caracterización de las referencias urbanas tradicionales, que va a la par con la desagregación de las relaciones sociales como con el fenómeno del paro de larga duración, acentúa la dimensión de fábula y la universalidad del film*”⁹⁶⁰. La ruptura de los lindes geográficos es un hecho ya histórico del cine de Gavras que se corresponde curiosamente con la vocación europeísta y transnacional, anticipatoria, que se desprendía de su obra previa.

El discurso del cineasta opta además por una carga crítica profunda, que glosa desde la perspectiva de dos víctimas individuales en los dos primeros títulos, y de los beneficiados en el tercero, los excesos y las injusticias que se derivan de una sociedad orientada exclusivamente a la obtención de beneficios económicos. Gavras dibuja la evolución del capitalismo en la era postmoderna y post-política, como la define Jordi Costa⁹⁶¹, como una suerte de viaje hacia una nueva utopía material, la que conduce las motivaciones de los protagonistas de los tres films. Dice a este respecto el autor sobre el último de ellos, aceptando con matices la posibilidad de considerar estos tres títulos como una trilogía: “*Hacía más de diez años que quería hacer una película sobre el dinero, y como el dinero cambia las cosas. Nos cambia a nosotros, a todos. Yo siempre me decía: ‘Hoy vivo dignamente. ¿Que haré mañana si tengo diez millones? ¿Y si tengo cien? ¿Qué clase de hombre seré?’.* Y ya me he dicho: ‘No soy el mismo hombre’. A

⁹⁶⁰ GARBARZ, F., “Le Couperet: Sur le fil”, *Positif*, marzo 2005, n° 529, p. 39.

⁹⁶¹ COSTA, J., “¡Viva el mal!”, *El País*, 30 de noviembre de 2012.

pesar de los esfuerzos que se hagan eso pasa. Yo he visto a mí alrededor a mucha gente que ha cambiado mucho al tener dinero. Después de esta idea, poco a poco, buscando, me topé con un libro, que no habla directamente del dinero, pero que habla del lugar en el que se mueve, y del poder que da. Esto es lo que me interesa también: como cambia el personaje y como la sociedad ha seguido ese cambio”⁹⁶².

Cómo apunta Monterde, que habla de *El capital* como un film “*inscrito que toma a la actualidad socio-económica (que no socio-política, como otrora) a modo de núcleo argumental*”⁹⁶³. El discurso político da paso a un discurso necesariamente socioeconómico imbricado en la naturaleza cambiante de las sociedades actuales. A fin de cuentas si tomamos como referencia los títulos de las películas (optando por el español de *Le Couperet*, por el que Gavras muestra preferencia), nos encontramos con que todos hacen referencia exactamente al fin último deseado por los personajes. Si en *Edén al oeste*, una Europa genérica era retratada, si bien con ironía, como una especie de “falsa” arcadia feliz, pero arcadia a fin de cuentas, con un subtexto claro sobre la intolerancia⁹⁶⁴; en *El capital*, ese castillo de naipes virtual –que se tambaleaba en *Arcadia*–, está ya derribado sobre el tapete. La Europa que retrata Gavras no es exactamente la Europa de la crisis, sino la del capital, la que provoca la crisis y se aprovecha de ella. Y su discurso se dirige de un modo poco esperanzador –lo era en *Edén al oeste*, en la que aún no había crisis–, a la constatación de que la única vía para lograr ese sueño pasa necesariamente por la inmoralidad y el abandono de la ética, la depredación –como queda claro en los respectivos finales de *Arcadia* y *El capital*–, cuando no del asesinato –“*El crimen es la única industria en crecimiento*”⁹⁶⁵, comenta el inspector de policía de *Arcadia*, cuando se entera de que el protagonista está parado–.

En este sentido, los protagonistas de estos films –con la excepción del inmigrante aventurero de *Edén al oeste*–, ya no son víctimas que acaban deviniendo traidores –como London en *La confesión*, por citar el caso más evidente– o “héroes” que traicionan el modelo corrupto o injusto (como el juez de Z o Hanna K.)–, son víctimas del sistema que le dan la vuelta para beneficiarse, víctimas picaras, o arribistas, –Tourneuil, en *El capital*, también está abocado a ello para no perder su puesto– pero en cualquier caso parten del “*concepto recurrente en Costa-Gavras de hacer películas*

⁹⁶² Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

⁹⁶³ MONTERDE, J.E. (2012), *op. cit.*, p. 50.

⁹⁶⁴ “*Todo el film a la vez un retrato sobre nosotros mismos, occidentales. (...) Es una película con doble cara. Es la historia del inmigrante y es también la nuestra*”. Declaraciones de Costa-Gavras en *Making of Eden à l'Ouest*, K.G. Productions, 2009.

⁹⁶⁵ COSTA-GAVRAS (2005), *op. cit.*

sobre personajes que son siempre víctimas de las circunstancias, ya sean políticas, sociales, laborales, familiares o sentimentales”⁹⁶⁶.

Gavras opta por tratar estos temas desde un punto de vista de sarcasmo negro. La diferencia entre el tono, entre el humor y el drama, es que es más difícil hacer comedia con la traición como tema. Incluso en una abierta comedia como *Consejo de familia* (1986), la escena final reviste cierta amargura. No cabe duda de que si *Arcadia* es la primera pieza de una trilogía sobre la sociedad contemporánea *post-política*, su planteamiento recoge la metáfora socio-laboral que se hallaba presente en *Consejo de familia*. Allí, la familia era consciente de que en una sociedad moderna sin reglas, el incipiente neoliberalismo provocaba la conversión de delito profesionalizado artesanal en una industria internacional basada en la electrónica. En *Arcadia*, el crimen como metáfora y como concreción constituye no solo una posibilidad natural más de integrarse en la clase media (y más allá), sino en cierto modo, la única forma de hacerlo con verdadero éxito. Una fórmula que llevada al terreno real de los intercambios financieros y las grandes empresas corrige y aumenta el relato de *El capital*. Gavras realiza en definitiva un análisis de la situación que ha originado la crisis en *Arcadia* y *El capital*, y una descripción de las contradicciones sociales de la misma en *Edén al oeste*, siempre, a través de la fábula satírica como método. Él mismo lo explica en una entrevista realizada en castellano, a propósito de *Arcadia*, cuando dice que “*en la película lo que es realista es lo que le pasa a él y a su familia*”⁹⁶⁷, en referencia al protagonista. En este sentido –como en sus dos films posteriores–, Gavras construye una ensoñación a partir de un hecho social dramático.



⁹⁶⁶ CASAS, Q. (2005), *op. cit.*, p. 21.

⁹⁶⁷ Entrevista a Costa-Gavras, por Quim Crusellas y Gloria Bernet, producida por Cameo Media y Moviola Producciones (2006), contenida en el DVD español de *Arcadia*.

4. CUARTA PARTE: CONCLUSIONES

4.1 LA NATURALEZA DEL CINE POLÍTICO DE MARCO BELLOCCHIO Y COSTA-GAVRAS:

El cine político tiene unos límites acotados por su contenido, forma y enfoque. Las obras de Costa-Gavras y de Marco Bellocchio son, como conjunto, un paradigma de ese concepto en el cine contemporáneo.

Volviendo a la reflexión del inicio sobre la cuestión del concepto de cine político, filtrada por las opiniones al respecto de los dos autores sometidos al análisis, nos encontramos en que comparten una opinión básica al respecto.

Marco Bellocchio en su texto “La revolución en el cine”, publicado por *Cahiers du Cinéma* en 1966 dice lo siguiente: “Un cine político es un cine que interpreta una realidad de clase con absoluta objetividad, para provocarla. Y para ello, hay que separar de esta realidad todos los aspectos que no se refieren a una condición social y encontrar un estilo que favorezca la comprensión universal y al mismo tiempo salve esa interpretación del mero didactismo”⁹⁶⁸. Es decir, en aquel periodo —estamos hablando de 1966—, Bellocchio utiliza la dialéctica para definir el cine político. Cualquier film que plantea una comprensión universal de un conflicto de clase es político. Lo que

⁹⁶⁸ BELLOCCHIO, M., “La revolución en el cine”, *Cahiers du Cinéma*, marzo 1966, n° 176, p. 43, citado en MUÑOZ SUAY, R. (Comp.) (1969), *op. cit.*, p. 27.

equivale a manifestar que la cuestión no se centra en el tema propuesto, en el proceso relatado, es decir en la narración, sino en el enfoque. La prueba máxima de esta aseveración la da el propio autor, cuando responde –con la distancia del tiempo– a mi pregunta sobre si *Las manos en los bolsillos* (1965), su ópera prima, –obra utilizada como ejemplo de un cine político de la superestructura, en la introducción a esta tesis– es un film político consciente o inconsciente. Me contesta Bellocchio: “Las manos en los bolsillos *la he hecho –a un nivel consciente– para decirme a mi mismo quién era yo. Me había diplomado en el Centro Sperimentale di Roma en dirección, pero esto no quería decir nada. Yo me decía: ¿Quién soy? ¿Qué quiero hacer en la vida? Entonces me vino a la mente el escribir este argumento y este guión y buscar como realizarlo. Tanto la idea como la acción venían de la exigencia de examinarme a mi mismo, a mi vida. Aquí no hay ninguna idea de querer afirmar unos principios o de hacer –como diría– propaganda política. Pero claro, en el momento en que la historia era todo aquello que yo sentía profundamente ha salido de algún modo así. Toda la reflexión política ha sido absolutamente sucesiva (...)*”⁹⁶⁹. Es decir, si *Las manos en los bolsillos* es un film político, no lo es en base a su naturaleza narrativa, sino debido a su enfoque, al punto de vista político –entonces marxista– de su autor, y a la reflexión ejercida posteriormente sobre ese enfoque.

Por su parte, las respuestas de Costa-Gavras se alejan, en su ironía, de cualquier planteamiento ideológico, pero suelen –siendo siempre similares– conducir a una reflexión parecida a la que efectuaba Marco Bellocchio. Cuando a Costa-Gavras –sin duda el exponente más célebre de lo que se ha venido en llamar popularmente “cine político”–, se le pregunta por la cuestión, sus evasivas –llenas, por otro lado, de sentido– siempre conducen a un aparente callejón sin salida. “*Los films más políticos son los de Esther Williams*”⁹⁷⁰; “*En realidad todo es política, lo son las películas de Esther Williams, que a mí me hicieron creer que todo el mundo en EE UU vivía en casas con moqueta y piscina, o las de Schwarzenegger, que hacen creer que se pueden ganar todas las guerras con músculos*”⁹⁷¹. “*El film político no es algo de ahora; al contrario. Recuerdo mi infancia, las películas que nos contaban que los zulúes eran negros salvajes, que los indios solo deseaban cortarnos las cabelleras... Eran películas*

⁹⁶⁹ Marco Bellocchio al autor, el 22 de noviembre de 2013 en Madrid. Entrevista publicada en JIMENO, R., “Entrevista con Marco Bellocchio”, *Miradas de Cine*, enero 2014, nº 142.

⁹⁷⁰ Costa-Gavras a Esteve Rimbau, en RIAMBAU, E. (2003), *op. cit.*, p. 220.

⁹⁷¹ Costa-Gavras citado en ANTÓN, J., “*El problema actual no es la avaricia, es la rapacidad*”, afirma Costa-Gavras”, *El País*, 14 de junio de 2012.

realmente políticas”⁹⁷², etc. Es decir, de nuevo el foco vuelve a ponerse en el enfoque y en la reflexión posterior sobre ese punto de vista. Una aseveración que conduce al punto de partida de nuestros análisis conceptuales. Todas las películas son políticas porque todas componen una visión –consciente o inconsciente– del mundo y del ámbito social en el que se desarrollan. Lo que lleva aparejada la posibilidad de desentrañar analíticamente, desde una perspectiva política, su discurso ideológico.

Así pues, “Todo cine es político”, confirman los autores desde sus diferentes tonos, más enfáticos o más irónicos según los casos, a la hora de expresarlo. ¿Entonces, en que se diferencian sus obras políticas de sus obras no políticas y de todas las demás obras de los demás cineastas en este aspecto?

El propio Costa-Gavras matiza su aseveración para responder a esta cuestión: *“Es necesario descartar la tesis según la cual todo cine es un poco político. Desde luego, no hay cultura ni arte inocentes, pero debemos tomar distancia de este discurso si queremos delimitar las cosas con un poco más de nitidez. El cine político puede ser entonces definido como el cine que se propone deliberadamente, conscientemente, el tratar la política como materia dramática y donde el contenido estaría de un cierto modo, relacionado con la actualidad. Tomando este concepto en un sentido amplio: no se trata del acontecimiento más reciente sino de las preocupaciones, de problemas de orden contemporáneo, lo que excluye entonces el film de espíritu histórico (...). Es necesario que la renovación del lenguaje y la interpretación crítica de la realidad coincidan más a menudo, porque no pueden existir separadamente. No existen fuera de su coincidencia”*⁹⁷³. Sobre este punto, el de su relación con el cine político, Costa-Gavras va más allá al responder a una pregunta mía, especialmente matizada (precisamente para evitar alguna de sus evasivas habituales): *“¿Para usted cual es la diferencia entre cualquier película, en definitiva ideológica, y el cine que usted hace, que va un poco más allá? Costa-Gavras responde: “Quizá, mi cine habla directamente del mundo político y de una manera que no se había visto antes, de una manera mucho más... no verdaderamente analítica sino en el plano de la emoción que se provoca, y ¿por qué? Porque yo creo que estamos hechos de razón y de emoción, y que el desequilibrio de una y otra hace que seamos diferentes o no. La política se debe a la emoción, no a la razón, y cuando es la razón lo que predomina, entonces, se está lejos de la política. Yo creo que mis películas intentan tener las dos, la razón y la emoción.*

⁹⁷² Costa-Gavras citado en CAPARRÓS LERA, J.M. (1978), *op. cit.*, p. 13.

⁹⁷³ Costa-Gavras en *Cinéma 70*, nº 151, citado en CAMY, G. (1985), *op. cit.*, p. 124.

*La razón del desarrollo de una historia política, su ética, digamos, y también la emoción que esta historia produce. Antes, había películas, documentales o de ficción, basadas únicamente en la emoción, o bien, solo en la razón, como los análisis muy profundos y muy interesantes de los argentinos, que han hecho algunos films bellos, y de otros aquí en Francia, o en otros sitios. Unos documentales que analizan la política dejando poco espacio a la emoción. Una emoción, digamos emocional; la emoción del espectáculo. Quizá yo utilizo las dos, de una manera mucho más directa que no se había hecho antes. Pero, es un sentimiento completamente personal, nunca he hecho un cálculo para decir, haré las cosas de esta manera. Ha salido todo solo, así*⁹⁷⁴.

En la primera cita, Costa-Gavras abandona sus sarcasmos para definir concretamente el cine político como un campo preciso. En la segunda, relaciona esa definición con su propio cine, analizando cual es su naturaleza, y de que punto de partida surge, insistiendo en reivindicarlo como una invención propia, aunque sea inconsciente. Es decir, el autor colabora en la resolución del planteamiento teórico al separar el todo de su propia obra.

La primera de las conclusiones –referida realmente a la reafirmación de los conceptos del apartado introductorio– es precisamente que la consideración de que todo el cine es político resulta inútil, aunque sea parcialmente cierta. El análisis no debe hacerse sobre la aplicación personal de un enfoque político a cualquier obra, sino sobre el discernimiento cabal del enfoque político que la propia obra contiene de modo expreso en su naturaleza narrativa, sea esta cual sea. Lo contrario equivale a la anulación absoluta del autor y de sus esfuerzos para construir un discurso personal, puesto que es el intérprete de la obra el que acaba conformando dicho discurso de modo absoluto. Existe un cine político acotado, y en base al análisis extenso de la obra completa de los dos autores seleccionados, se puede establecer sin fisuras que las películas de ambos, consideradas tanto en conjunto como en su singularidad, representan de modo paradigmático esa parcela de cine político en el proceloso e inmenso océano del cine universal.

La diferencia entre el cine político considerado como un todo y el cine político en tanto que acotación específica, siempre a tenor de las obras de Bellocchio y Costa-Gavras, reside en la intención y en el contenido plasmado, evidentemente. Todo el cine puede ser –y de hecho es– un vehículo ideológico, pero la mayor parte ejerce este

⁹⁷⁴ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

cometido de un modo pasivo. La condición de transporte activo del discurso es la cuestión fundamental que marca la diferencia. Las obras políticas de Costa-Gavras y de Marco Bellocchio parten de la premisa de considerar, al margen de otras vocaciones, la posibilidad de transmitir –de diverso modo, o con distinto enfoque e intensidad–, un planteamiento político activo y explícito al espectador. A esto ha de sumarse, en el caso concreto de Gavras, no solo la naturaleza concreta de sus obras, sino su impacto. Es decir la lectura de los efectos del cine sobre la realidad, y no solo de la influencia de la realidad política en la película.

*“La ideología contenida en un film no solo se expresa en el momento en el que se registra en el celuloide (o en una cinta magnética). Depende concretamente del impacto ideológico del film en el público. Y este impacto ideológico es por si mismo un estadio de la formación ideológica del público”*⁹⁷⁵. Esta reflexión general de Jean-Patrick Lebel, aplicada a los autores objeto de nuestro estudio, implica la constatación, de que sus obras políticas, lo son también en la medida y en la intensidad, observada a lo largo del trabajo en los casos concretos, en que provocan así mismo una respuesta cultural, social o política. En el método empleado por cada cineasta, en su estilo, es dónde lógicamente hallamos la distancia en el enfoque y en la intensidad de su cine político.

Marco Bellocchio emplea básicamente una perspectiva excluyente en dos sentidos. Su mirada crítica, quizá la principal de sus características cinematográficas –al menos en el cine político del primer tercio de su obra–, parte de la destrucción del sistema existente como planteamiento ideológico fundamental, ya sea la familia, la educación, el sistema político, periodístico, psiquiátrico o militar.

Bellocchio plantea una enmienda a la totalidad del sistema, desde la trinchera de la confrontación entre una utopía asible en el periodo, pero variable en la evolución ideológica del autor, y un todo considerado como fascismo, o al menos heredero de sus planteamientos de modo implícito o explícito. Incluso, y pese a su adscripción ideológica puntual como marxista radical, su postura de intelectual comprometido pero anárquicamente independiente, le lleva a mostrarse crítico también con el proceder de su entorno más cercano, planteando sus reparos –desde el humor, o desde la condena–, a la política de actuación de los grupos radicales situados en la extrema izquierda (cómo

⁹⁷⁵ LEBEL, J.P., *Cine e ideología*, Granica, Buenos Aires, 1973, p.

sucede en *China está cerca* o en *Noticia de una violación en primera página*), y por descontado en la izquierda tradicional.

El carácter excluyente, con respecto al espectador –a la hora de darle a compartir su mensaje– no es absoluto –puesto que siempre se puede establecer una complicidad con esa mirada furibundamente crítica y rabiosa–, pero no tiene una vocación de convencer o de plantear una comprensión dialéctica –pese a que sus films, y sus propias ideas, puedan seguir una estructura dialéctica, como la versión original de *En el nombre del padre*–, de los conflictos. Su enfoque, como en el caso paradigmático de su film político más cercano al estilo Gavras –*Noticia de una violación en primera página*–, no busca una identificación con el espectador a partir del punto de vista que le permita progresivamente situarse con respecto al problema, sino mostrar abiertamente las fauces del fascismo, sus huellas. Es un cine que en su vertiente política contiene, dentro de su complejidad psicológica o ambivalente –*Las manos en los bolsillos*–, un nivel de lectura política único, centrado en plantear la crítica global, las ruinas del sistema, y la falta de alternativas.

El cine de Costa-Gavras, por el contrario, es inclusivo. Su vocación natural es la de aglutinar, tiene un espíritu constructivo y optimista. Quizá pueda chocar esta última aseveración, teniendo en cuenta, que la mayor parte de sus obras tienen desenlaces negativos, tirando por tierra las expectativas creadas en torno a la solución de los conflictos. No obstante, la consideración parte del enfoque narrativo que utiliza. En su obra siempre se halla la esperanza representada por los héroes o antihéroes singulares que se enfrentan al sistema aunque fracasen, porque en su fracaso siempre se encuentra –siempre– una victoria moral de sus protagonistas.

Gavras no dibuja un escenario en ruinas que necesita imperiosamente la demolición, sino un mecanismo fallido que provoca injusticias, y que pese a la dificultad, puede ser reparado. Sus películas –de ahí su naturaleza constructiva– siempre muestran una alternativa, la posibilidad de un progreso ético y político. En este sentido, Gavras parte habitualmente de hechos reales concretos que representan el desvío, pero también la lucha por encauzarlo, porque tiene un punto de referencia en el que confiar, aunque sea con cautela. Este punto de referencia y de confianza no se sitúa en un sistema, ni en una ideología, partido, clase, o individuo concreto, aunque sí que tiene una expresión concreta. Se basa en la idea moderna de la sociedad civil –una idea necesariamente democrática, incluso un requisito previo para la democracia según

Jürgen Habermas—, que adquiere la naturaleza de contrapoder racional, o de cimiento para la creación de una verdadera cultura política democrática.

Dice precisamente François Poulle con respecto a *Z* de Costa-Gavras: “*Hablar de sociedad civil, permite apuntar la primera singularidad de Z. Ha sido concebida y escrita en 1967 alrededor de las ideas de sociedad civil y de equilibrio de las instituciones. Rodada en 1968, y se ha estrenado en abril de 1969, mientras las brasas de mayo del 68 estaban todavía bien rojas, mientras que en los aparatos ideológicos (universidades, revistas, etc.), la intelligentsia de izquierdas tomaba las riendas, mientras que esta idea de sociedad civil era la más violentamente perseguida. Producida si no por los marginados, al menos en los márgenes, ha conocido el éxito pasando por delante de las narices de esa intelligentsia reinante y casi haciéndose imponer por el público a los exhibidores de las salas*”⁹⁷⁶.

Estas palabras de Poulle describen implícitamente la insólita —en el sentido, de inesperada frente a la moda del momento, aunque a la larga mayoritaria— tercera vía ideológica que representa el cine de Costa-Gavras a partir de 1969. Es decir entre la vía comercial “apolítica”, y la politizada (la que va del cine militante a otras experiencias), Gavras representa, casi singularmente al comienzo, el modelo de compromiso de cierto pensamiento democrático, de la moderación progresista, que triunfará más adelante como opción política fundamental en la Europa occidental, hasta su ocaso posterior. Pero, volveremos, sobre esta idea más tarde.

Más allá del sentido político global, el cine de Gavras es inclusivo también desde el punto de vista narrativo, porque no tiene un nivel único de lectura como documento crítico, y porque propone al espectador el punto de vista moral, frente al enfoque de la destrucción. Gavras es un humanista⁹⁷⁷, frente a Bellocchio que con todos los matices posibles —pensamos sobre todo en *Buenos días, noche*, un film profundamente humanista—, está más cerca de ser un nihilista, que evoluciona hacia la posibilidad progresiva de una salvación individual ante un mundo hostil.

Costa-Gavras permite que un público diverso pueda aproximarse al film en igualdad de condiciones, y para ello construye esa posibilidad desde el guión, la puesta en escena y la perspectiva. Sus películas se interpretan en función de la ideología, pero

⁹⁷⁶ POULLE, F., “Le cinéma politique de grande audience, autopsie d’un prototype”, en PRÉDAL, R. (1985), *op. cit.*, p. 26.

⁹⁷⁷ Michel Cieutat parte del mismo planteamiento cuando habla de las películas de Gavras: “*son films que van más allá de toda ideología, y que condenan, desde un punto de vista humanista, las taras de las sociedades en las que los gobernantes reposan todavía sobre un sistema represivo*”. CIEUTAT, M. (1985), *op. cit.*, p. 119.

permiten también una visión inicial, parcialmente alejada del contenido político. Su estructura dramática permite al espectador situarse en diferentes estadios desde el inicial, la historia con minúsculas –el suspense, el drama emocional de los personajes–, al de la historia con mayúsculas, es decir, la del conflicto político planteado. Dice Costa-Gavras: *“Algunas personas me dicen ‘Es una gran película. Políticamente hay algunas cosas que no entiendo, pero no me importa la política’. Solo reaccionan a los problemas humanos e ignoran los aspectos políticos, aunque ambos están relacionados. Otros rechazan la película al completo, diciendo ‘No es verdad’. Esta no es una reacción superficial, pienso, es profundamente política. Esta gente está conmocionada de algún modo por la historia personal, y la única manera de dar rienda suelta a esa emoción es rechazarlo todo diciendo ‘No es verdad. Es una historia falsa. Está manipulada’. Pero tiene que tratar con esa emoción, no durante la película, sino más bien después, al día siguiente, y en una discusión. No sé si puedes cambiar políticamente a la gente con una película, pero puedes empezar una discusión política”*⁹⁷⁸.

Lo que viene a expresarse en esta cita es, precisamente, esa posibilidad de “negociar” con el espectador. De ahí, de nuevo, el carácter democrático de la obra de Gavras, que permite desde la visión casi “apolítica” del film en un extremo, hasta la visión comprometida políticamente –en complicidad digamos de perspectivas con su discurso–, hasta la confrontación reflexiva con la misma, que si no lo logra, al menos amplía la posibilidad de convencer justificadamente a un espectador; tanto al que se opone políticamente al principio ideológico, en el caso más radical, como al que parte de la posición apolítica, de la ignorancia o de la tibieza ante el conflicto.

Esa posibilidad parte del enfoque de una información real, reconstruida dramáticamente, que apela necesariamente a la emoción del espectador –como decía el propio Gavras en una cita anterior–, para que de ahí pueda surgir la reflexión, porque las imágenes se convierten, como explica Michel Serceau, en *“la antítesis del espíritu de justicia y de respeto de la persona humana”*⁹⁷⁹, y, por tanto, más allá del compromiso o la concienciación social o política de cada espectador, este queda implicado.

⁹⁷⁸ Costa-Gavras a Gary Crowdus, en CROWDUS, G., “The Missing Dossier: An Interview with Costa-Gavras”, *Cineaste*, 1982, vol. XII, nº 1, p. 35.

⁹⁷⁹ SERCEAU, M., “Électre es vivant”, en PRÉDAL, R. (Ed.), (1985), *op. cit.*, p. 73.

Dice Costa-Gavras: “*Pienso que la mejor forma de usar la forma es aquella que sea más comprensible para un público amplio. Es la forma más democrática*”⁹⁸⁰. De ahí que como explicaba el propio autor, la actitud general del público no pueda ser de oposición, si no, como mucho de negación del relato. El cine de Gavras es un instrumento de sensibilización, “*un arte de la sensibilización*”⁹⁸¹.

Por otro lado, Gavras propone siempre la identificación con la postura alternativa y contrapuesta al mal que representa –sigue el patrón del héroe clásico, efectivamente–, lo que lejos de constituir una banalización o una repetición tópica, produce un enfoque absolutamente original, que se convierte en tópico –en nuevo tópico–, solo a partir del éxito de la fórmula que él mismo patenta. Gavras aplica el esquema del héroe a la realidad, y cuando el héroe se da contra el muro, siempre queda su posición moral, su profunda convicción de que la lucha ha merecido la pena, porque la denuncia así estructurada ha surtido todo su efecto.

En este sentido, no debe olvidarse que nos encontramos en el campo del relato de ficción. Es decir, el discurso político de los autores se canaliza, y en gran parte a eso se debe su éxito, como espectáculo cinematográfico atrayente. Costa-Gavras lo plantea comúnmente, por ejemplo, cuando dice: “*El cine no debe renunciar a ser espectáculo, en el sentido en que lo era el teatro shakesperiano. El espectáculo ha tenido siempre una dimensión política y el cine político no debe prescindir de una dimensión espectacular*”⁹⁸². La naturaleza íntima del cine de Bellocchio tampoco anula, particularmente en algunos periodos, los más politizados precisamente, la vocación espectacular de su cine. Una espectacularidad que hace referencia como concepto a la esencia del término. Es decir, a la construcción de un relato atractivo que utiliza elementos próximos para acercar al público. De hecho, en la cita ya referida de Bellocchio sobre el cine político, el autor italiano habla de “*un estilo que favorezca la comprensión universal y al mismo tiempo salve esa interpretación del mero didactismo*”. Es decir, el cine político debe encontrar, para los autores, el equilibrio entre el discurso complejo sobre la realidad, y la forma de trasladarlo cinematográficamente al público como espectáculo.

A las múltiples definiciones de cine político y en base a la experiencia de las películas de Costa-Gavras que han ejercido una influencia constatable de mayor o

⁹⁸⁰ Costa-Gavras a George Hinckenlooper, en HICKENLOOPER, G., *Candid interviews with Film's Foremost Directors and Critics*, Carol Publishing Book, 1991, p. 111.

⁹⁸¹ SERCEAU, M. (1985), *op. cit.*, p. 77.

⁹⁸² COSTA-GAVRAS, “Un cambio de mentalidad”, *Historia del cine*, Diario 16, Madrid, 1987, p. 539.

menor intensidad sobre la realidad –Z, *Desaparecido*–, se podría añadir que film político es aquel que trasciende su propia condición de creación dramática para devenir en instrumento de acción política o social concreta sobre la propia realidad histórica.

4.2 EL ESPACIO Y EL TIEMPO DEL CINE POLÍTICO DE COSTA-GAVRAS Y MARCO BELLOCCHIO

El cine político de los autores contiene por diferentes vías un discurso de validez universal, que se identifica bien con una determinada idea filosófica de Europa, o bien con una reflexión íntima sobre la propia identidad del individuo como ser político y social.

El cine político analizado en este trabajo se circunscribe, según el epígrafe introductorio, a las fronteras de Europa; una circunstancia, aparentemente transgredida en algunos puntos del estudio –a fin de cuentas, por ejemplo, *Desaparecido* es un film americano que se ambienta en Chile–, pero que sin embargo tiene su razón de ser; y desde esta consideración, que ahora se explicará, ha sido tomada en cuenta en el análisis, al igual que también va a ser objeto de algunas palabras en estas conclusiones.

El continente europeo como referencia fundamental del cine político tratado se enfrenta con dos especificidades relativas a cada uno de los directores. En el caso de Costa-Gavras, el marco de referencia, tanto de sus denuncias históricas, como de su enfoque contemporáneo de los problemas sociales⁹⁸³ –desempleo, inmigración,

⁹⁸³ A pesar de que el autor defiende la razonable idea de que “*el cine es sobre todo personal, después nacional y después, si usted quiere podemos llamarlo europeo*”. Costa-Gavras a N.T. Binh, en BINH, N.T., MOURE, J. y SOSCHER, F., *Paris Hollywood ou le rêve Français du cinéma américain*, Archimbaud Klincksieck, Paris, 2013, p. 70.

voracidad financiera, etc—, es a *priori* universal. Costa-Gavras no solo trasciende las fronteras europeas al tratar casos específicos situados en otros continentes —el golpe chileno, el caso Mitrión en Uruguay, las implicaciones norteamericanas en ambos asuntos, el fascismo norteamericano en *El sendero de la traición* o el mundo del periodismo en *Mad City*—, además, incluso cuando se refiere a la Europa actual sin fronteras físicas, desdibujando las referencias geográficas —el caso más evidente es *Edén al oeste*—, o cuando trata casos singulares de la historia política del continente —el caso Lambrakis en Z, en dónde como se recordará, se eliminan las alusiones directas al país—, su vocación sigue siendo la de construir un discurso de validez universal. Un discurso que se refiera a lo concreto, pero que no deje de aludir al proceso político general, a menudo trufado de implicaciones internacionales —ya sea por el carácter expansivo de los totalitarismos que denuncia en sus films referidos al nazismo y al comunismo—, por la implicación compleja de potencias no europeas como resultado del contexto de la Guerra Fría, o más recientemente, como reflejo de la globalización.

A este respecto, comentaba Costa-Gavras en relación a *Estado de sitio* (1972): “*De lo que se trata es de provocar. Desmontar y explicar este mecanismo en América Latina, en Vietnam o en Europa, es prácticamente lo mismo. Porque el hecho de tratar un problema local permite desmontar un mecanismo a escala mundial*”⁹⁸⁴.

En este sentido, el concepto de Europa que maneja Gavras, y que sitúa casi absolutamente a la democracia liberal de signo occidental como referente teórico de la ética, puede resumirse en el concepto espiritual de Europa que reflejaba el filósofo Edmund Husserl en su conferencia en Viena en 1935, y que como Jorge Semprún expresamente, y Costa-Gavras, quizá implícitamente, hemos tenido en cuenta en la elaboración de este trabajo. El concepto de Husserl —y de Semprún, y de Costa-Gavras, y de otros tantos—, es el de una idea de Europa positiva y utópica, supranacional y universal, que chocaba paradójicamente con el contexto pre-bélico del periodo en que se dicta la conferencia, en dónde los horrores del nazismo o del estalinismo, o de la Guerra Civil Española en ciernes, comienzan a hacerse sentir, empezando por el propio autor de la reflexión, que en su calidad de judío ya ha sido expulsado de la universidad alemana, y negado por su alumno aventajado Heidegger.

Dice Husserl: “*Entiendo a Europa no geográficamente, como en los mapas, como si fuese posible definir así el ámbito de la humanidad que vive territorialmente*

⁹⁸⁴ Costa-Gavras a Michèle Ray, en COSTA-GAVRAS, C., y SOLINAS, F. (1975), *op. cit.*, p. 130.

*junta. En el sentido espiritual resulta patente que los dominios ingleses, los Estados Unidos, pertenecen a Europa; resulta patente que el nombre de Europa designa una unidad de vida, una actividad, una creación espiritual, con todos los objetivos, intereses preocupaciones y problemas, con las formaciones ideológicas, las instituciones y las organizaciones. En este conjunto, los individuos actúan en el seno de diversas sociedades de diferentes niveles: las familias, las tribus, las naciones en la unidad de una sola figura espiritual*⁹⁸⁵.

La obra de Costa-Gavras se inscribe en esta universalidad del planteamiento europeo, representado por la figura del propio cineasta, como creador itinerante, nacido en Grecia y establecido en Francia, pero con un ámbito de acción que abarca un espacio mucho más amplio, reflejado no solo en la concreción de sus viajes, de sus rodajes y de las etapas de su filmografía, sino también en su propia reflexión en torno a los sistemas políticos. Una permanente atención a la relación entre los mecanismos de poder y el individuo, casi siempre singularizado, que evoluciona precisamente al captar las mutaciones de esos mecanismos de poder, desde los totalitarismos hasta las nuevas esclavitudes del siglo XXI. Su mirada se centra precisamente en un problema tan europeo como la resistencia de las democracias a las afrentas de los desvíos mesiánicos, ideológicos o financieros de las distintas épocas.

A fin de cuentas, el protagonismo de los héroes individuales, que tantas veces se le echó en cara en el pasado desde la izquierda radical, no simboliza otra cosa que la encarnación de la fragilidad intrínseca a la naturaleza del sistema democrático. Una democracia que debe definirse, en atención al ajustado discurso del cineasta inspirado por los derechos humanos, como término medio entre los principios liberales equilibrados con los de la igualdad. Entre esos dos ejes se mueve la obra de Gavras, entre las amenazas de ese individuo o de esa democracia, sobrevenidos desde el totalitarismo (nazi, comunista, fascista), o el ultracapitalismo de los nuevos tiempos surgidos tras el derrumbe del bloque soviético. Entre ambos se sitúa la ambigua sinuosidad del imperialismo capitalista (Estados Unidos), que como el autor tantas veces denunció, apoya la primera amenaza totalitarista allende sus fronteras, para lograr como objetivo la segunda, la de la rapacidad económica.

El caso de Marco Bellocchio es el opuesto en un sentido profundo, aunque la figura de Europa también emerja indirectamente de su obra política. Nunca le ha

⁹⁸⁵ Edmund Husserl, citado en SEMPRÚN, J. (2006), *op. cit.*, p. 260.

interesado reflejar al cineasta piamontés la internacionalización del conflicto político. Su discurso en este sentido es local y circunscrito a su país de origen, Italia. Sus planteamientos combativos, en sus primeras obras, o reflexivos, en las últimas, se agotan en ese espacio complejo que es la Italia contemporánea. Ahora bien, la universalidad del conflicto presentado por Bellocchio está presente, aunque se llegue a ella por una vía inversa a la de Gavras. La vocación del director italiano por construir un discurso íntimo de la política —en un sentido geográfico y también personal—, le aboca precisamente, al tomar como medida el planteamiento y el conflicto ideológico interior, a convertir su obra política en una obra de alcance europeo y por extensión universal.

Los planteamientos del autor sobre el origen de la revolución o de la reacción —*Las manos en los bolsillos* mediante—, o sobre el acceso al poder de la burguesía, la educación o el encuadramiento fascista y militar, en sus siguientes films, plantea ese recorrido por la primera etapa de una experiencia política compartida por la juventud europea de la época. En consonancia con esta idea, su repliegue de las enseñanzas activas, y su circunspección reflexiva sobre esa vivencia anterior en su cine posterior —tanto a nivel psicológico como histórico, es decir tanto en *El diablo en el cuerpo* como en *Buenos días, noche*—, no se limitan a glosar la evolución del hombre político italiano. De hecho, este proceso se explica y se justifica en la realidad global, específicamente europea, del periodo. Del mismo modo, su último film, *Bella addormentata*, pese a tratar no solo un tema nacional, sino en concreto un hecho social acontecido realmente en Italia que no ha trascendido más allá, dibuja “espiritualmente” la sociedad europea contemporánea, como el fantasma de la política que se aleja y que deja al continente en estado de coma permanente. Si en el análisis del film se equiparaba la figura de esa “bella durmiente” con el concepto actual de la Italia política y social, ahora, en este contexto de universalización de los conceptos, queda de manifiesto de forma nítida, la posibilidad de extender la simbología a la Europa contemporánea de la crisis.

La conclusión, en este sentido, es que el cine político de Costa-Gavras y de Marco Bellocchio tiene un alcance universal, lo que no deja de ser la prueba evidente de su validez. Lo interesante de esta aseveración, es precisamente que —siendo ambos autores tan diferentes entre sí—, logran esa universalidad de un modo opuesto que parte, sin embargo, de la misma base. La narración (la reconstrucción por la ficción) de un conflicto político local, le sirve a Gavras de modo transparente para describir, ampliando el foco sobre el carácter de sus personajes y sus relaciones, situaciones políticas generales que sensibilizan universalmente sobre problemas políticos concretos.

Por el contrario, la plasmación de conflictos locales en Bellocchio –muchas veces incluso íntimos–, le sirve para llegar al mismo destino, pero por la vía opuesta de la introspección, es decir, de la propia conciencia personal del ser humano, en tanto que animal político, según la definición aristotélica. La búsqueda interior del yo –Bellocchio se busca a sí mismo a través de las historias y de los personajes, como él mismo explica continuamente–, plantea en clave especular (y nunca mejor dicho, hablando de la obra *bellocchiana*), la relación entre ese ser humano-político específico –personaje y autor– y el individuo genérico de la sociedad europea.

El cine político –y el de Marco Bellocchio y Costa-Gavras como exponente paradigmático– se convierte en la expresión –como reflejo reflexivo– de la propia evolución política e ideológica de la Europa contemporánea.

El espacio que recorren las obras de estos dos autores evoluciona en el tiempo consustancialmente a la propia progresión que este hecho tiene en la ideología contenida en esas películas. Retomando una idea vertida en el epígrafe anterior, la correspondencia cinematográfica de la obra de estos dos cineastas, no solo actúa –lo que resultaría obvio, y más tratándose de cine político–, como reflejo o respuesta a los cambios sociopolíticos de la Europa contemporánea, sino que muestra un peculiar y preciso resumen del trayecto de la propia izquierda europea en estos años, e incluso anticipa alguno de sus puntos de inflexión o colapsos históricos.

En este sentido, la hipótesis general de la tesis establecía que *El cine político europeo –italiano y francés– que eclosiona entre comienzos y mediados de los años sesenta, muta en su representación cinematográfica de forma precisa –del relato histórico militante o de denuncia pasando por la reflexión histórica hasta llegar a la metáfora de la postmodernidad–, a partir de las transformaciones políticas, ideológicas y sociales que se producen en el continente y en el entorno internacional en las tres últimas décadas del siglo XX y en la primera del siglo XXI.*

Esta evolución del cine político como espejo de su tiempo –una evolución evidente, en cualquier caso, de cualquier tipo de cine– tiene como notas específicas las

características concretas de dicha evolución. Ahí es dónde radica la aportación que se concreta en la segunda hipótesis introductoria: *Las obras respectivas de Costa-Gavras y de Marco Bellocchio –que abarcan todo el periodo histórico citado– aún en sus profundas diferencias constituidas por dos modos de entender la aproximación a la política desde el cine –y precisamente en base a ellas– son la representación ejemplar de la hipótesis principal, ya que se ajustan a las tres etapas citadas: la de un cine político directo que pretende intervenir sobre la realidad plasmando los conflictos contemporáneos con sentido “militante”; la de un cine político reflexivo que vuelve su mirada sobre la etapa previa; y la de un cine metafórico que intenta desentrañar de modo indirecto la contemporaneidad postmoderna.*

Los análisis pormenorizados de cada una de las películas de estos autores, y de su obra como conjunto, permiten corroborar dichas hipótesis al nivel más estricto de detalle. La amplitud de los límites de la primera hipótesis queda demostrada –de forma general y de antemano–, en la propia introducción histórico-descriptiva al contexto del cine político francés e italiano que se incluye en la primera parte del trabajo. La deriva de ambas cinematografías –sin duda las más importantes, continentalmente hablando– no solo demuestra la evolución en la politización cinematográfica a lo largo de las últimas décadas en el sentido planteado en las hipótesis, sino que exige una clasificación basada en estas etapas a la hora de aproximarse a su historia.

El papel de los movimientos de izquierda resulta fundamental en este ámbito, hasta el punto de determinarlo. Si la transformación de la izquierda –en lo referido al papel cambiante de los partidos comunistas europeos, a la consolidación de la socialdemocracia, o al ascenso y caída de los impulsos revolucionarios– resulta fundamental en un plano histórico, aunque se vea complementado por otras circunstancias históricas primordiales, no cabe duda de que en el caso de su influjo cultural y cinematográfico, especialmente cuando estamos hablando de cine político, resulta el motor no solo principal, sino esencial y casi absoluto, de la evolución del discurso político de la cinematografía europea.

En primer lugar, todas las impresiones y recorridos históricos desarrollados evidencian que el cine político objeto de nuestro estudio tiene una tendencia mayoritaria, por no decir única, a enfocar sus conflictos o a proponer discursos ideológicos desde la perspectiva de la izquierda política, entendida en sentido amplio. Resulta lógico en base a ello que en función del lugar en el que se ubique la izquierda política (o las izquierdas políticas) en cada momento, en un sentido material; o que a

tenor de la evolución de la ideología de izquierdas en cada periodo, la tendencia cinematográfica cambie, proponiendo, dentro la matizada diversidad (temática y formal) ya vista, cambios importantes en su aproximación narrativa a la realidad social.

En este sentido, desde el punto de vista tanto ideológico como práctico, la deriva del cine político contemporáneo puede explicarse en base a la suerte histórica que el marxismo como filosofía política, y que el comunismo como sistema político, han tenido en la segunda mitad del siglo XX. El marxismo ha sido el eje cultural del discurso político del siglo XX. Un eje que admitía innumerables posiciones y evoluciones en torno a él, y que ha marcado –entre muchas otras cosas–, la naturaleza del cine que hemos definido como político.

La primera de las etapas aludidas en la hipótesis está determinada precisamente por la euforia. Una conciencia de plausibilidad que conduce al ejercicio militante, entendiendo esta última idea en un sentido amplio, y no solo en lo referido al “cine militante” como corriente del cine político. Esta militancia genérica es la que origina precisamente el cine político, a partir de la conciencia de que el cine, como elemento cultural, es un instrumento más de activismo cívico o social. La democratización de la técnica y del proceso de producción en los años sesenta permite en la práctica el ejercicio de esta conciencia y de esta actividad política y cultural que es la realización de cine político con un objetivo. Porque está implícito que la realización de cine político lleva aparejado un objetivo que va más allá del sentido clásico del cine-espectáculo, aunque como en el caso, sobre todo, de Costa-Gavras este cine-espectáculo sea la base estructural de sus obras. El objetivo es variable –puede quererse la revolución o simplemente la sensibilización social–, pero está claro que existe. No podría existir un cine político si sus autores no buscasen un impacto político en el público.

A tenor de estas consideraciones, nos encontramos, por tanto, con que en el contexto efervescente de los años sesenta, con Mayo del 68 como cumbre simbólica, se produce el caldo de cultivo que explica a las claras la eclosión, e incluso la inundación de cine político, en especial si se atiende comparativamente a la exigua producción previa de este tipo de películas. En el plano de la política real, los partidos comunistas, especialmente el italiano, ven la posibilidad –al menos así se entiende–, de alcanzar el poder; el movimiento social se expande, y el marxismo alcanza su cénit como ideología imperante de los sectores progresistas y artísticos del mundo del cine (por ceñirnos a nuestro campo). Solo hay que atender a la adscripción política explícita de la mayor

parte de los cineastas italianos más conocidos; u observar la tendencia fundamental de los creadores franceses más señalados.

Precisamente, y retornando a la segunda hipótesis –garante de la primera–, los dos autores paradigmáticos de nuestro estudio no solo responden a estas circunstancias, sino que al erigirse en representantes básicos del cine político contemporáneo, se convierten en la demostración singular de las aseveraciones de la primera hipótesis. En este sentido, Costa-Gavras y Marco Bellocchio, son el epítome –en esos años sesenta– de la combatividad del cine político que se realiza; de su convencida militancia en la factura de un cine que ve con optimismo y plausibilidad el logro de tener un impacto político en el público.

La militancia, que en el caso de Bellocchio puede tener un sentido a priori partidista por sus netas adscripciones políticas, adquiere otro significado en el caso de Costa-Gavras. La militancia de Costa-Gavras no es sinónimo de un enfoque ideológico o de partido activo, sino de su combatividad a la hora de mostrar una serie de situaciones de injusticia política, con la voluntad de motivar políticamente a su público.

Es decir, en la primera etapa considerada, que transcurre aproximadamente entre mediados de los años sesenta –intensificándose a partir de 1968– y culmina en 1977, los dos autores, como reflejo fundamental de la evolución general del cine político, desarrollan por vías diferentes un conjunto de films que representan el compromiso político activo y optimista.

No obstante, en este sentido, hemos de considerar que –pese a los tópicos– Marco Bellocchio es un autor más politizado que Costa-Gavras, cineasta éste, cuyo planteamiento ideológico es más cívico que ideológico. Bellocchio, simpatizante marxista que se encuadrará en un grupúsculo radical en 1969, desarrolla un cine político profundamente ideologizado. Un punto de vista ideológico que se hace presente en la metáfora contenida en *Las manos en los bolsillos* (1965), pasando por la sátira del sistema político italiano de *China está cerca* (1967); por sus ejercicios dentro del cine militante (1969); su episodio *Discutiamo, discutiamo* (1969), inspirado en las revueltas del 68; sus descripciones de la lucha de clases de *En el nombre del padre* (1971) y *Marcha triunfal* (1976), y su denuncia del fascismo integrado en la democracia en *Noticia de una violación en primera página* (1972). En estos films de su primera etapa, furibundos, radicales en sus planteamientos políticos, el enfoque personal de Bellocchio es complejo. Por un lado, observados superficialmente, su perspectiva coincide de forma transparente con su evolución política personal como marxista convencido,

situado a la izquierda del PCI: la voluntad de destrucción del sistema burgués se plasma en su ópera prima, la desconfianza del juego partidista democrático en su siguiente film, como ocurrirá también con su rechazo a la educación burguesa y religiosa tradicional o al ejército. Incluso de forma literal, Bellocchio pone al servicio de la Unión de Comunistas marxista-leninistas su capacidad profesional, rodando colectivamente dos films de propaganda. No obstante, si se ven detenidamente las películas, lo que queda claro es que el discurso cinematográfico del Bellocchio politizado –incluso pese a sus declaraciones de la época– no corresponde de forma transparente a las líneas de acción de los movimientos marxistas del periodo. Su enfoque ideológico se encuentra contaminado por su individualismo como creador, por su anarquía poética, y por su propia desconfianza ideológica. No es extraño en este sentido que Bellocchio recuerde negativamente su experiencia en la realización colectiva de los films militantes para la UCI; tampoco lo es que se decidiese a disolver esa asociación y que poco después abandonase la formación política. La personalidad ideológica de Bellocchio como creador –aun manteniéndose en la órbita etérea del marxismo– resulta singular. Es exclusivamente suya. Es un posicionamiento profundo e íntimo, apasionadamente idealista, que retoma el espíritu estético del marxismo –filtrado por Brecht–, pero que rechaza las fórmulas de dogmatismo colectivo, de la propia expresión práctica de los partidos y movimientos comunistas de la Italia de la época. Este rechazo no es explícito por el momento –es decir entre 1965 y 1977– sino que emerge cinematográficamente. Sus guiones –aun planteando casi siempre el reflejo de la lucha de clases–, presentan siempre a un individuo frente al sistema (tradicional o fascista); un sujeto que puede ocasionalmente resultar el trasunto del autor. Ese individuo –pensemos en Alessandro (Lou Castel) en *Las manos en los bolsillos* o en Paolo (Michele Placido) en *Marcha triunfal*– resulta a la vez víctima (primero) y verdugo (después) del sistema que le aprisiona. Esa relación dibuja, en cierto modo, un enfrentamiento dialéctico de fuerzas. Pero este choque no se produce entre clases sociales o entre colectivos. Si bien es cierto, que algunos de estos films plantean el conflicto colectivo –reclutas contra jerarquía militar, sirvientes y alumnos contra curas–, lo que predomina en ellos es la singularidad de algunos personajes –poderosamente individualizados frente a lo esquemático de los personajes secundarios–, cuya incomodidad es patente en cualquiera de los dos ámbitos colectivos que se enfrentan. Esta primera etapa, combativa, apunta en definitiva, lo que luego será una constante explícita en la obra de Bellocchio: la lucha del hombre contra el sistema es individual. Incluso cuando no hay personaje protagonista, en sus

documentales militantes para la UCI, es la propia cámara –el propio Bellocchio emergiendo de la realización colectiva–, la que puntualmente se distancia del esquema previsto, para oponer a la realidad deseada por los propagandistas de la fe marxista (una idea retomada posteriormente por el autor), la verdadera realidad en toda su crudeza.

Bellocchio combina implícitamente su herencia burguesa con sus planteamientos de rebelión. El marxismo parece ser el vehículo teórico de esa oposición contra sus ataduras y sus orígenes, pero solo es la excusa. La oposición crítica del autor al sistema es global y no solo partidaria, y su punto de partida es siempre individual. Al compás del contexto europeo de movilización y utopía, la revolución del autor es inicialmente externa y pública, pero en su segunda etapa quedará replegada.

Costa-Gavras, decíamos, es en el sentido ideológico un autor menos politizado. Es decir su discurso político –evidente por supuesto– no se pliega en torno al esquema de la ideología. Gavras no aplica, por ejemplo, el enfoque marxista habitual en el cine político del periodo. Partiendo de que el contenido político de sus films iniciales –*Los raíles del crimen* (1965) y *Sobra un hombre* (1967)–, es prácticamente inexistente, su encuentro con la política en *Z* (1969) resulta circunstancial. Es decir, la eclosión política de Gavras con este film no se produce a partir de un posicionamiento ideológico férreo, como contraposición de un pensamiento de izquierdas frente a una realidad que debe ser denunciada, sino como reacción personal –ética y cinematográfica– ante una injusticia concreta. El optimismo militante y combativo de un film como *Z* no se basa en el deseo de plantear una denuncia antifascista como elemento previo, confrontada a unos principios determinados por una ideología de izquierdas. Desde luego, eso puede ser lo que trasciende primariamente, motivo que explica la simplificación habitual que reduce a Costa-Gavras a la consideración de un izquierdista –o un rojo– que hace películas políticas. Pero no, el ritmo pegado a la emoción de *Z*, su épica interna, democrática y realmente patriótica –aunque este último adjetivo resulte quizá extraño–, responden a un deseo inmediato de responder a la situación concreta de Grecia en ese momento. El *leitmotiv* de este film, como ocurrirá posteriormente con *La confesión* y con *Estado de sitio* básicamente –grupo al que puede añadirse *Sección especial*–, es el de una llamada a la ética y a la justicia, desprovista de un eje ideológico dentro del *cleavage* entre izquierda y derecha. No cabe duda, de que esa abstracción planteada no se encuentra vacía de contenido político. Es decir, el enfoque de Gavras corresponde a un determinado sentir genérico de los sectores progresistas europeos, que puede identificarse con la socialdemocracia o incluso con el eurocomunismo. No obstante, ni

siquiera las precisiones programáticas de estas corrientes aparecen determinadas en los films de Gavras. La variedad de sus relatos niega la dirección única de sus dardos. La prueba máxima de que el antifascismo de Z no parte de una posición ideológica encorsetada, es que el siguiente film del autor, *La confesión*, carga –pese a las polémicas esperadas– contra el comunismo.

El patrón común de esos ataques cinematográficos no es la ideología –ni la que se ataca de fondo, ni la que podría encontrarse en el enfoque del autor–, sino la expresión terrorista de esa ideología, sea la que sea. En este sentido, el furor de Costa-Gavras en la realización de esta serie de films citados, inspirado si se quiere desde una posición de izquierdas irrefutable, está presidido primordialmente por un espíritu universal centrado en el sentido de la justicia. De hecho, el éxito y la novedad que supone Z –por su carácter de denuncia de una dictadura comúnmente condenada aquí y allá, en lo que el film no tuvo poco que ver– pueden empañar –si uno se fija únicamente en este film–, la querencia habitual de Gavras por asumir riesgos incómodos, como le ocurre en *La confesión* o en *Estado de sitio* y más adelante en *Desaparecido*. Es decir, su interés en poner luz sobre las cuestiones en las que los determinados sectores sociales aludidos (ya sean la izquierda occidental comunista o la sociedad norteamericana) miran para otro lado.

El paso del tiempo, que ha dado indefectiblemente la razón al director en estos casos (el terror comunista, la intervención criminal norteamericana en América Latina), ha banalizado por otro lado el discurso de estos films, que actualmente parece asumido, evidente e incluso tópico. Sin embargo, al analizar estas películas debe tenerse en cuenta que estas evidencias no se producían en el contexto político de realización de estos films. Cuando se estrenó *La confesión*, los comunistas franceses, que iniciaban su tímido e inútil viaje hacia el eurocomunismo, seguían relativizando el totalitarismo soviético. Cuando se estrenó *Estado de sitio* e incluso cuando diez años después se vio *Desaparecido*, el papel cooperador y de apoyo a las dictaduras asesinas de América Latina por parte del gobierno estadounidense seguía siendo una cuestión polémica y dudosa para muchos. En definitiva, el activismo político-cinematográfico de Costa-Gavras evoluciona influenciado por las corrientes políticas de los años sesenta y setenta, pero esa inspiración no es ideológica sino atmosférica. La intención del autor por incidir sobre el espectador haciéndole ver políticamente –y quizá reaccionar–, con una eficacia cinematográfica absoluta, se beneficia del espíritu de revuelta y de compromiso existente. Si Gavras consolida el cine político de éxito como fórmula universal, la

evolución de sus películas, y de la corriente que las siguió, necesitaron de un público interesado en muy distintos y diversos niveles. Es decir, la exigencia para que el cine político no cayese en el vacío era la existencia de un caldo de cultivo apropiado, de una sociedad dinámica y politizada.

Esta situación cambia al final de los años setenta. Las ilusiones y el activismo de una determinada generación se desdibujan. Los sistemas comunistas han entrado en crisis y en la Europa occidental la democracia avanza, permitiendo a las oposiciones socialdemócratas alcanzar el poder (Francia, Portugal, España, Grecia, etc.). Estas tres circunstancias influyen notablemente en las generaciones de las revueltas sesentayochescas, y tienen su reflejo en la expresión cultural y cinematográfica del periodo previo, animada por ellas.

1977 es quizá el año clave de la transformación del cine político. Evidentemente, el cambio no se da en una fecha ni en un año concreto, pero 1977 puede ejercer como frontera simbólica de un punto de inflexión que se produce al final de la década de los setenta. La causa principal y objetiva es simplemente el notorio descenso de films políticos que habían inundado las pantallas en los años anteriores, y que tiene en esa fecha el punto de inflexión del declive. En el caso concreto de Italia, las causas precisas estaban reseñadas en el capítulo en que *Il gabbiano* de Bellocchio era objeto de análisis; y precisamente este film de 1977 es el que simboliza el cambio total para su director. En Francia, Costa-Gavras no realiza ningún film desde 1975, y cuando lo hace, en 1979, entrega una obra completamente alejada del universo político: *Clair de femme*. El cierre simbólico del periodo de esplendor del cine político francés viene dado precisamente por el macrodocumental de Chris Marker *Le fond de l'air est rouge*, compendio informativo de las derivas y evoluciones de la izquierda a lo largo del mundo, estrenado precisamente en 1977.

En definitiva, el activismo de la época precedente concluye. La utopía del 68 se ha marchitado, la deriva marxista ha colapsado como posibilidad política en la Europa occidental, e incluso la actitud de oposición se relaja cuando en Francia e incluso en Italia —en el periodo de Craxi—, la izquierda llega por primera vez al poder ejecutivo.

Como plantean nuestras hipótesis, se puede concluir que estos cambios tienen una impronta fundamental en el declive del cine político, y por extensión —y como reflejo—, en las obras de Marco Bellocchio y Costa-Gavras, aunque como en la etapa anterior, las diferencias de matiz sean importantes.

En el primer caso, el de Marco Bellocchio, se produce un abandono casi absoluto de la temática política, aunque el discurso ideológico siga latente. Bellocchio, infausto investigador de su propia identidad, refleja colateralmente –tímidamente, incluso–, la desilusión social, pero sobretodo se repliega hacia su yo interno. Al respecto, dice lo siguiente: *“Pasa en el cine como en otros hechos externos de la política. Al inicio de los años setenta está claro que había una gran desilusión política, en el sentido de que esa ilusión, aunque un poco ingenua... esa utopía que hubiera podido cambiar radicalmente alguna cosa de la sociedad italiana, no había llegado. Después llegó el reflujo, una gran desilusión que, hablando en general, ha llevado a tragedias humanas muy difusas. Esos son los años en los que eclosiona la heroína, la droga, generaciones enteras que se han autodestruido. Son los años en que algunos han elegido el terrorismo, la lucha armada, llegando al extremo. Son los años en que muchos se han preguntado, pero ¿quién soy yo? Quería entender eso mismo. Y además, a través de la curiosidad y de la aproximación al psicoanálisis... que para mí se ha producido a través de la participación en psicoterapias de grupo. Se trataba de encontrar las respuestas a las preguntas a las cuales yo no estaba en condiciones de responder por mi mismo. Por eso en estas películas hay una atención siempre mayor no a problemas sociales objetivos, sino a reflexiones mucho más personales, que pueden incluirse a través de la utilización de los personajes, naturalmente. Por ejemplo, Il gabbiano tiene este significado contenido en el joven escritor protagonista, y en el gran texto teatral utilizado para el film”*⁹⁸⁶.

En este periodo, inaugurado por *Il gabbiano*, Bellocchio entrega una serie de obras íntimas que no aluden a la política (con tímidas excepciones, siempre a través de las tramas secundarias de terroristas, como el marido de la protagonista de *El diablo en el cuerpo*, 1986). En una primera serie que incluye *Salto en el vacío* (1980), *Gli occhi, la bocca* (1982) y *Enrico IV* (1984), Bellocchio opta por la adaptación de textos clásicos, como en el último caso, según la obra de Pirandello, como ya había hecho con *La gaviota* de Chejov, y como volverá a hacer con *El príncipe de Homburg* (1995), sobre Von Kleist; o bien por las historias íntimas y familiares de seres tan perdidos como el Alessandro de su ópera prima, pero que renuncian ya a batirse con la realidad, mientras tratan de desentrañar su propia identidad. La segunda serie de films, entre 1986 y 1994 está compuesta por *El diablo en el cuerpo* (1986), *La visione del sabba* (1988),

⁹⁸⁶ Marco Bellocchio al autor, el 22 de noviembre de 2013 en Madrid. Entrevista publicada en JIMENO, R., “Entrevista con Marco Bellocchio”, *Miradas de Cine*, enero 2014, n° 142.

La condena (1991) e *Il sogno della farfalla* (1994). En ellos la búsqueda interior continúa, pero aparece de forma explícita como tema obsesivo el psicoanálisis y la introspección del “Yo”, enmascarados en un erotismo muy explícito.

Junto a esta intimidad psicológica, en el aspecto político, la nota común a estas obras es por un lado la confrontación del personaje con una realidad desdibujada e inextricable –a veces onírica y casi surrealista–, y por otro el papel metafórico del sexo como modo de enfrentarse a ella. El primer conflicto surge de la inestabilidad de los personajes siempre al borde de la locura, y de la complementaria y vaga frontera entre la realidad y la ficción, bien sea por la dificultad para distinguir la vida del cine –como en *Gli occhi, la bocca*–, o del teatro –como en *Enrico IV*–, o del sueño –como en *La visione del sabba* o *La condena*–. En lo respectivo al sexo, la rebelión del autor contra el sistema –una revolución fracasada–, no anula su deseo de oposición, ni el de sus personajes. Como la lucha ya no puede ser política, el cineasta la lleva a un terreno introspectivo, en la que el sexo actúa como forma de provocación social. Una idea que queda llamativamente muy bien expresada a través del personaje de un texto del mismo periodo de Milan Kundera⁹⁸⁷: “*Todo mi pasado de revolucionario terminó en un desengaño y para mí hoy sólo hay una cuestión importante: ¿qué puede hacer un hombre que ha comprendido que una lucha organizada, eficaz y sensata (...) no es posible? Sólo tiene dos posibilidades: o renuncia y deja de ser quien era o continúa cultivando dentro de sí la necesidad interior de rebelión y de vez en cuando la manifiesta. No para cambiar el mundo, como en otro tiempo correcta e inútilmente deseó Marx, sino porque le obliga a ello un imperativo moral íntimo*”⁹⁸⁸.

A este respecto, declara Marco Bellocchio en una entrevista de 1987 a propósito del film *El diablo en el cuerpo*: “*Ha terminado ya el tiempo de las revoluciones sociales. El sueño comunista, al menos por lo que respecta a las sociedades europeas, está terminantemente concluido cerrado. Ese sueño ha pasado a formar parte de nuestras ilusiones pasadas. Ahora solo un ciego podría ver que los regímenes llamados socialistas dan la felicidad. Tampoco fuera de la ilusión marxista, que ha estado presente en mis películas, por ejemplo, Las manos en los bolsillos, veo otras propuestas políticas capaces de dar auténtica satisfacción a los deseos y las necesidades más profundos de las personas. (...) La única esperanza es la búsqueda, la indagación en*

⁹⁸⁷ No es extraña la conexión entre ambos autores. De hecho en su documental para televisión *La religione della storia*, Bellocchio incluye un significativo fragmento del film de Philip Kaufman sobre la novela de Kundera, *La insostenible levedad del ser* (*The Unbearable Lightness of Being*, 1988).

⁹⁸⁸ KUNDERA, M., *La inmortalidad*, Tusquets, Barcelona, 1990 (1989), p. 273.

*las raíces de la interioridad/ de la interioridad/ de la interioridad (sic.). Y no tanto, como decía Freud, para controlar las fuerzas del inconsciente, sino para liberarlas con el fin de que cada individuo encuentre su propia felicidad. Yo no veo otra posibilidad*⁹⁸⁹. A lo que añade en otra entrevista concedida a Antonio Castro en 1992: *“Mis primeras películas estaban hechas en primera persona, eran el grito que yo lanzaba contra una serie de instituciones de las que yo había pagado las consecuencias. Eran inmediatas, lineales, un grito de rabia y de impotencia. Supongo – porque a veces la memoria le juega a uno malas pasadas– que pensaba que así contribuía a acabar con ellas, y creo que no necesito decir que en ese terreno mi fracaso fue rotundo (...) a la vez que atacaba todas esas instituciones trataba igualmente de preguntarme quien era yo, de ver que se podía hacer más tarde, después de la destrucción de las instituciones (...) El medio, la técnica, la elección no particularmente original, pero la más adecuada, ha sido, de forma bastante natural el psicoanálisis (...) tratando de mantener una dimensión revolucionaria (...) de vivir una realidad de análisis colectivo que no me hiciera renunciar a una dimensión política. (...) Mientras que en la primera época ser cineastas políticos significaba ser primero militantes y después cineastas, creo que ahora es preciso ser verdaderamente cineastas en primer lugar para poder plantearse cualquier actividad política digna de ese nombre*⁹⁹⁰.

En este sentido, el sexo a través del psicoanálisis se convierte en la manera de situarse frente a la tradición y al convencionalismo burgués, tanto para los personajes, como para el autor con respecto a la sociedad (No hay que olvidar las polémicas recurrentes que algunos de estos títulos generaron en su momento). El sexo, en definitiva, actúa como fuerza liberadora del individuo aprisionado de la primera etapa *bellocchiana*, que en esta segunda está ferozmente desencantado tras estrellarse contra el muro de la realidad política.

Para Costa-Gavras, la transformación que se produce entre 1975 y 1980 es más sutil y menos torturada. Gavras no se ha desencantado de modo brusco, porque nunca estuvo inmerso en el sueño de rebelión previo. Al no existir un poso ideológico personal tan hondo en su obra, los cambios que se producen responden a la evolución personal, no tanto política, como íntima –es decir, al paso a la madurez–, y a la observación de la

⁹⁸⁹ Marco Bellocchio a Vicente Sanchís, en SANCHÍS, V. (1987), *op. cit.*, p. 65.

⁹⁹⁰ Marco Bellocchio a Antonio Castro, en CASTRO, A., *Miradas sobre el mundo. Veinte conversaciones con cineastas*, Asociación Cinéfila RE BROSS, Cáceres, 2000, pp. 35-36.

sociedad con cierta distancia. A medio camino entre la mirada del testigo y la de la propia experiencia. El desvío que supone *Clair de femme* (1979), como drama íntimo sin política, no es un grito de desilusión rabiosa, sino una parada reflexiva respecto de su activo dinamismo político previo. ¿Por qué Costa-Gavras realiza un film tan insólito en 1979? La respuesta habitual del autor incide precisamente en el aspecto personal, descontextualizado. Una respuesta que Gavras mantiene actualmente: “*Había pasado los cuarenta años, y uno se plantea la como posicionarse ante la vida, en la relaciones con las mujeres, con su mujer, con otras mujeres... y seguramente el libro de Romain Gary correspondía a esa preocupación del momento. Y también a la relación con la muerte. A la idea de la muerte que se aproxima cada vez más a partir de esa edad. Después todo eso se olvida. O es mejor pensar eso. Hace falta olvidar eso.* [Se ríe]”⁹⁹¹. No obstante, más allá de la crisis personal, es interesante detenerse en las motivaciones concretas de aquel tiempo. En lo que Gavras, no desilusionado ideológicamente, pero si parcialmente desencantado con la utilidad del cine político, manifestaba entonces: “*Ya no quiero denunciar más aquello que sea. Lo he hecho mucho y los mecanismos de la represión no han cambiado. Para no repetirme, para hacer algo nuevo, me hace falta contar trozos de vida en momentos precisos. La única célula dinámica en la que puede nacer la esperanza es la del hombre y la mujer. Ya no creo más en la ideología: no habrá más que parejas en mis próximos films*”⁹⁹². Es decir, el declive del cine político es cristalino. No es una casualidad que dos de los más importantes realizadores “políticos” del mundo abandonen la causa exactamente en el mismo momento.

Sin embargo, en la obra de Costa-Gavras, esta última declaración del momento – absolutamente reveladora, por otro lado– se demostró un vaticinio falso, o al menos, parcialmente inexacto. Es cierto que en las siguientes películas de Gavras no hay más que parejas: suegro y nuera en *Desaparecido* (1982), mujer, marido y amantes en *Hanna K.* (1983), el matrimonio de ladrones en *Consejo de familia* (1986), policía y asesino en *El sendero de la traición* (1988), o padre e hija en *La caja de música* (1989). Lo que no es cierto es que Gavras renuncie a la política, o a la denuncia, o a mostrar el conflicto.

La diferencia reside en el nuevo enfoque. Costa-Gavras no abandona el planteamiento ideológico, porque como decíamos, su cine no parte de un eje ideológico sino político. Lo que hace el cineasta es abandonar la perspectiva centrada en el

⁹⁹¹ Costa-Gavras al autor, París, 29 de octubre de 2013.

⁹⁹² Costa-Gavras, en *Télérama*, 1982, sin número, citado por CAMY, G. (1985), *op. cit.*, p. 79.

mecanismo político, en la descripción de las relaciones de poder entre los protagonistas del proceso político. La idea que filtra el autor en las citas recogidas, es que a partir de ese momento, de *Clair de femme* sin política, y de *Desaparecido* con política, son las relaciones humanas, e íntimas las que van a filtrar el conflicto. Y en este proceso, aunque indirectamente, si que se puede hallar una influencia del declive del marxismo como eje del pensamiento cultural.

Dice Costa-Gavras: “*En los últimos sesenta había tendencia a eliminar el lirismo, a destruir el romanticismo para centrarse en la materialidad de la realidad diaria. Era la época de la Gran Verdad, y después de aquello hay una tendencia al lirismo y la poesía. Creo que es esencial. No se puede vivir solo con lo material*”⁹⁹³. Es decir, la obra de Gavras, como la de Bellocchio, se repliega sobre el ser humano y sobre sus problemas íntimos. Si atendemos a *Desaparecido*, comprobamos nítidamente que lo que introduce el tema político es precisamente la historia personal de Jack Lemmon y de Sissy Spacek. La racionalidad surge de la emoción íntima. Más allá, en *Hanna K.*, las relaciones personales de la protagonista, Jill Clayburgh, con los diferentes hombres de su vida, no es que introduzcan el conflicto entre palestinos e israelíes, sino que son la metáfora del mismo. Algo similar ocurre en sus siguientes films, con la excepción del divertimento *Consejo de familia*, que puede no obstante entenderse como sátira social. En *El sendero de la traición*, y especialmente en *La caja de música*, la relación amorosa o familiar de los personajes es la contenedora del conflicto. Solo en base a la construcción compleja de estas figuras y de sus relaciones íntimas se llega a expresar eficazmente el caso político de cada una.

De este modo, en esta segunda etapa, los autores encuentran por diferentes vías una posibilidad de mantener un discurso político más o menos expreso. La fórmula tiene un punto de conexión, dentro de todos los matices anotados, consistente en la necesidad de retornar al problema personal del individuo. En el caso de Bellocchio, por su desconfianza con respecto a la realidad sociopolítica, y como único modo de lograr un equilibrio. En el de Gavras, como método para filtrar los componentes políticos de un modo válido, dado el cambio ideológico-cultural que se ha generado en la propia sociedad europea.

La tercera de las etapas –histórica, política, social y cultural–, es un largo periodo cambiante que tiene como punto de partida el colapso material de los sistemas

⁹⁹³ Costa-Gavras a Dan Yakir, en YAKIR, D., “*Missing in Action*”, *Film Comment*, marzo/abril 1982, vol. XVIII, nº 2, p. 58.

comunistas a comienzos de los años noventa. Un acontecimiento de tal envergadura que tiene múltiples y profundos efectos de toda índole, y cuyo análisis –en un plano histórico–, parece todavía inabarcable. En el campo de la órbita ideológico-política, la caída del muro y el término material del comunismo tiene una consecuencia fundamental que afecta de modo absoluto a la cultura política, y por tanto al campo de estudio de esta tesis. Con el derrumbe de la URSS y de sus países aliados –no entraremos por lógica a analizar el aspecto histórico-político de la cuestión, pero si el cultural y el ideológico–, el sistema occidental capitalista se convierte en el hegemónico. La cuestión no es intrínsecamente la propia desaparición del llamado comunismo real, si no lo que esto ocasiona indirectamente, provocando un efecto dominó en el espacio tradicional de la izquierda cultural e ideológica de la Europa occidental. Es decir, pese a la abismal distancia entre teoría y práctica; pese a la terrible herencia humanitaria del imperio comunista, con su eliminación el campo queda libre, sin limitaciones estratégicas para el avance del sistema capitalista, para la aplicación de un liberalismo totalizador (un nuevo “totalitarismo” diferente), y para la desorientación de la propia socialdemocracia occidental, ante la descalificación definitiva de su referente teórico-político último.

No es extraño en este sentido que, en el plano objetivo, el socialismo entre en una profunda crisis en los principales países europeos en los que en la década anterior había sido la fuerza hegemónica. La cultura en este sentido, el cine político, por supuesto, anclado tradicionalmente a los enfoques de izquierdas, queda básicamente aniquilado en sus compromisos hondos, derivando tímidamente en un cine de denuncia social, desprovisto de verdadero contenido político.

Tras la desilusión o la acomodación de los ochenta, el cine, abrumado por la hegemonía de las propuestas de la postmodernidad –que, por su propia naturaleza, carecen de contenidos o de discursos de compromiso–, se desinteresa por las temáticas políticas. La despolitización cinematográfica se modula con tibieza en fechas recientes, y el interés por estas cuestiones resurge a tenor de la crisis económica. Pero incluso en este caso, el cine político resulta marginal, porque, a diferencia de los años sesenta o setenta, y pese al contexto de declive de la Europa occidental, no se produce de forma general y profunda una realimentación entre el compromiso político del público y el de los autores.

En este contexto, los autores objeto de nuestro estudio se ven notablemente influidos por los acontecimientos. Su cine político acusa de modo absoluto la nueva

situación, a lo que se suma, en el aspecto personal, el paso del tiempo. Su búsqueda casi común opta por el distanciamiento lúcido a través de diversas fórmulas. La primera de ellas es compartida por los dos directores, en el sentido de que ambos recurren, casi por vez primera, al relato de la historia política. Es decir, su opción ante la gran nube de polvo levantada por la caída del muro, que parece impedir el esclarecimiento o la asimilación inmediata de lo que sucede, es plantear, reflexivamente, una mirada hacia el pasado.

Marco Bellocchio declara lo siguiente: “*Cuando se anula una idea, en realidad esa idea no desaparece, permanece, es una nostalgia, una imagen sacra, una ilusión de transformación y de felicidad (...) Así el colapso del comunismo ha creado en mi la necesidad de interrogarme y de interrogar al pasado*”⁹⁹⁴. El cambio de rumbo de la obra de Bellocchio, pegada a esa transición desde el desencanto y la introspección de los ochenta a la reflexión política explícita, se inicia con el documental *Sogni infranti-Ragionamenti e deliri* (1995). Una pieza en la que aborda, por primera vez en sentido retrospectivo, el convulso contexto político de los sesenta y setenta que en su momento retrató con inmediatez: las utopías marxistas, el fenómeno de las Brigadas Rojas, y la descomposición de la ideología. El pasado y el presente, y la propia evolución política y cinematográfica de Bellocchio, se anudan entre sí y con la historia a través de la inclusión en el documental de los fragmentos de una obra militante de Bellocchio –*Viva il primo maggio rosso e proletario*, 1969–, lo que permite establecer una comparación literal. El retorno al pasado histórico-político se completa con tres films: *La balia* (1999), la fundamental *Buenos días, noche* (2003), y *Vincere* (2009). Con ellas Bellocchio traza, desde un punto de vista personal, la historia de Italia desde finales del siglo XIX –revolución, fascismo, y contemporaneidad–, eligiendo hitos claves del devenir político del país. Las películas marcan un distanciamiento claro con la actualidad, aunque intentan explicarla indirectamente a partir de los hechos del pasado. El razonamiento intrínsecamente político, marcado siempre por la existencia de revoluciones ideológicas y movimientos sociales que se frustran, o por el ascenso del fascismo en un contexto de tradicionalismo social muy arraigado, concluye con el profundo análisis del derrumbe –personal y general– de los dogmas y las utopías que supone *Buenos, días noche*.

⁹⁹⁴ BELLOCCHIO, M. (1995), op. cit., p. 41.

La necesidad de intervenir política o cinematográficamente en la realidad da paso a una mirada que simplemente pretende interrogarse por la evolución de una realidad política que ya se ha disuelto. Bellocchio, con estos films, a los que se añade en el terreno contemporáneo *La sonrisa de mi madre* (2002), como confrontación entre el sujeto íntimo con ansias de liberarse y la tradición (familiar, religiosa) de una Italia que no ha evolucionado, certifica simplemente la imposibilidad, desde su óptica personal, de oponerse pública o colectivamente al sistema que se rechaza. Dice Bellocchio en este sentido: “*Yo reivindico la posibilidad de vivir de manera anticonformista en una sociedad conformista*”⁹⁹⁵.

La liberación tendrá que ser –lo que se filtra también de sus films de los ochenta, en dónde esta idea germinaba con brusquedad–, íntima e individual. Una opción personal que en estas películas de madurez adquiere un grado de equilibrio y de sosiego mucho mayor. Esta idea se ilustra a partir de la evolución que sufren los personajes: el psiquiatra (Fabrizio Bentivoglio) de *La balia*, apartado del mundo (aristocrático o revolucionario) al final del film; la terrorista (Maya Sansa) o Aldo Moro (Roberto Herlitzka), metafóricamente liberados en el desenlace onírico de *Buenos, días noche*; los protagonistas encarnados por Sergio Castellitto de *La sonrisa de mi madre* o *Il regista di matrimoni* (2006), que optan por abandonar sus respectivos mundos apoyados en el amor de una mujer nueva; o el protagonista de *Bella addormentata* (2012), el senador encarnado de Toni Servillo, que se aparta del mundo político para conseguir acercarse a su hija. La propia naturaleza metafórica de estos relatos – pensemos en el fantasmagórico final de *Buenos, días noche*–, demuestra precisamente que la propia realidad consciente no ofrece salidas para el autor, frente a la libertad que proporciona el subconsciente.

Por su parte, el caso de Costa-Gavras es un ejemplo perfecto, matizadamente diferente, de la evolución del cine político originario de los sesenta y setenta tras la caída del muro. Costa-Gavras, como otros autores, también siente la necesidad de interrogarse por el pasado histórico, aunque su retorno tiene una importante conexión con el presente. Su regreso al relato del holocausto, del nazismo y del papel de la Iglesia en aquel contexto, en *Amén* (2002), no solo vuelve a incidir en el problema de las ideologías totalizadoras –sean políticas o religiosas–, sino que parece una simbólica

⁹⁹⁵ Marco Bellocchio a Antonio Castro, en CASTRO, A., *Miradas sobre el mundo. Veinte conversaciones con cineastas*, Asociación Cinéfila RE BROSS, Cáceres, 2000, p. 37.

llamada de atención al compromiso o al recuerdo de la propia historia europea en un momento de cierta desorientación. Una apelación a una Europa común –sin precisiones nacionales–, que es el sujeto de la aproximación histórica de *Amén*, como lo será de la “trilogía” última del autor, verdadero tríptico paneuropeo pegado al espíritu original del proyecto de la Unión Europea. Si para el autor el final de la ideología comunista en su materialidad resulta algo positivo, su propio cine y su discurso alertan, no obstante, de la necesidad de sustituir los referentes del compromiso (equivocados), por nuevas formas de implicación política con la realidad.

Dice Costa-Gavras en 1982 anticipándose al colapso: “*¡No solo el cine político está en crisis! Creo que el cine en general, y en todos los países está en crisis (...). No se trata de una crisis de géneros, sino de ideologías. (...). Las ideologías globalizadoras han decepcionado totalmente. Uno puede darse cuenta de que su actitud dogmática ha terminado por producir respuestas más bien negativas antes que positivas. Y eso es algo que se nota cada vez más. Y como se trata de una auténtica crisis hay que tratar de superarla. ¿Y cómo es posible superarla? Poniéndose en entredicho uno mismo, a sus propios dogmas, ya que los dogmas no son verdades definitivas inamovibles...*”⁹⁹⁶.

El cuestionamiento de la realidad por parte del autor ante la vorágine política de las dos últimas décadas, pasa por otro distanciamiento, complementario al de la reflexión histórica. Precisamente, a partir de *La petite apocalypse* (1993), film que concierne directamente al final del comunismo, Costa-Gavras inaugura un tratamiento cómico o ligero de los temas políticos. Este tono había estado sutilmente presente en casi todo su cine de modo constante; a través de la ironía o del sarcasmo, o incluso de la comedia, cuando se alejaba de lo político como en *Consejo de familia*. No obstante, *La petite apocalypse* marca el inicio de un tratamiento abierto de los temas sociales y políticos a través de un tono que bascula entre fábula y farsa, y que se mantendrá en casi todas sus obras posteriores, pasando por *Mad City* (1997), *Arcadia* (2005), y *Edén al oeste* (2009), hasta llegar a *El capital* (2012). Esta elección parece certificar –como en Bellocchio– la imposibilidad de intervenir o de describir la realidad sociopolítica contemporánea desde la óptica de un realismo combativo. Revela un cierto desencantamiento con respecto a la injerencia del cine en el imaginario político social; no porque el cine –pese a sus crisis– haya dejado de ser uno de las más potentes

⁹⁹⁶ Costa-Gavras a Felipe Vega, en VEGA, F., “Entrevista Constantin Costa-Gavras”, *Casablanca*, junio 1982, n° 18, p. 43.

fórmulas de influir en el imaginario cultural, sino porque en su aproximación comprometida a los conflictos, la simbiosis entre cine y política parece amortizada frente a los muy diferentes modelos cinematográficos imperantes. Es decir, la fórmula que Gavras popularizó en el pasado para hacer confluir forma y discurso de modo eficaz, llegando a grandes masas de público, está invalidada por la evolución cultural de las sociedades, y por la propia deriva de un cine que rechaza de forma mayoritaria los contenidos.

El cine de Gavras en este periodo es el resultado coherente de las circunstancias. El cineasta ablanda su discurso para adaptarlo a las nuevas fórmulas de éxito. Es decir, la postmodernidad impone una cierta visión paródica de la realidad, para que esta pueda –paradójicamente– ser tomada en serio. La gravedad de films como *Desaparecido* o *La caja de música* da paso a la saturación y al cinismo de *Mad City*, al humor negro en que se sumerge *Arcadia*, a la amabilidad tonal y a la comicidad *slapstick* que enmascaran la dureza de *Edén al oeste*, o al exceso ocasionalmente grotesco de las situaciones de *El capital*. Gavras intenta –con menor éxito objetivo que en el pasado– mantener el mismo principio presente en sus obras de antaño al recubrir el compromiso con fórmulas *a priori* comúnmente aceptadas por un público actual, que exige discursos narrativos aparentemente más frívolos o infantilizados. Esta postura se complementa con el propio distanciamiento personal del autor maduro, necesariamente menos apasionado, dando como resultado un planteamiento híbrido.

El otro aspecto fundamental es la desideologización de la sociedad –la desideologización de la propia política, en concreto–, que conduce a la existencia de un cine social antes que político. Un cine que ya no retrata el proceso político –en cierto modo vacío–, porque se centra en los procesos verdaderamente importantes de la sociedad actual sin ideología: los económicos y los sociales. El cine de Costa-Gavras ya no hace referencia a episodios políticos concretos que tengan una lectura general como metáfora de la confrontación de las ideologías. El cine del autor despliega temas conflictivos de la contemporaneidad: el papel del periodismo, el problema del desempleo, la inmigración, la crisis financiera; cuestiones en las que lo que predomina es el poder económico libre, por supuesto, de ideologías –y con ello de injerencia política real–, frente a la importancia del poder político en el pasado. Dice Gavras a este respecto en 2005 en referencia a *Arcadia*: “*La película histórica de hoy es esta porque la economía es más importante que la felicidad de los hombres. El dogma es la economía por encima del humanismo. La sociedad capitalista no está dirigida por la*

gente que han elegido para ello, sino que está organizada por los grandes empresarios del mundo”⁹⁹⁷. Lo que hace Costa-Gavras es sustituir el objeto a cuestionar. Frente a las ideologías del pasado –fascismo, nazismo, comunismo– y los mecanismos políticos que alumbraban, la hegemonía capitalista provoca que la preponderancia del nuevo y único dogma, la economía, sea el eje de la injusticia.

Las respectivas últimas obras, hasta la fecha, de los dos cineastas –*Bella addormentata* (2012) y *El capital* (2012)– reflejan precisamente esta evolución, pero aportan un matiz compartido e importante, huella tal vez de un nuevo rumbo, provocado también por el nuevo contexto político y social. En el caso de Bellocchio, su film representa el retorno a la contemporaneidad política tras su estadio histórico-reflexivo. La película muestra, según lo explicado, el cuestionamiento del sistema apaciguado por un distanciamiento descreído por el desencanto ideológico. La fuerza de la crítica viene entonces de la confrontación –y aquí Bellocchio retoma el surrealismo y los aspectos de farsa presentes ya en algunos de sus films, como *La sonrisa de mi madre*–, entre un mundo casi desahuciado, bien por el exceso, o bien por el *addormentamento*, el adormecimiento social. Dice Bellocchio: “*El discurso anárquico, contra el poder, ha cambiado con el tiempo en mi cine, en el sentido de que creo que persiste, incluso en Bella addormentata (2012), pero el movimiento interno ya no posee aquella destructividad*”⁹⁹⁸. Efectivamente, Bellocchio, mecido por los cambios históricos y políticos, y por su propia evolución como artista, ha apaciguado su rabia pública. El retrato de lo político en este film ya no es una llamada a la rebelión, sino la constatación irónica y amarga de una realidad en la que el artista no puede interactuar.

El capital, de Costa-Gavras, marca un planteamiento similarmente distanciado sobre la contemporaneidad. El film muestra un mecanismo –ya no político, sino económico–, cuyo exceso narrativo se convierte en la metáfora de los excesos reales a los que somete a la sociedad. La aparente desesperanza del film encierra, en coherencia con toda la obra de Gavras, una llamada a la acción que resulta elíptica: “*En El capital hay esperanza, ya que el mismo personaje se vuelve al público y dice ‘Vamos a la catástrofe’. Es decir, a partir de que se dice ‘Vamos a la catástrofe’, es necesario hacer algo. Eso se sobrentiende. No es él quién lo dice pero soy yo, espectador, el que lo ve.*

⁹⁹⁷ Costa-Gavras a V.M. Niño, NIÑO, V.M., “Costa-Gavras: ‘El dogma es la economía por encima del humanismo’”, *El Norte de Castilla*, 22 de octubre de 2005.

⁹⁹⁸ Marco Bellocchio a Carlos Losilla, en LOSILLA, C. (2012), *op. cit.*, p. 83.

*Yo pienso eso. No creo en la desesperanza. Creo que siempre hay esperanza porque existe la posibilidad de la resistencia"*⁹⁹⁹.

En definitiva, la mirada lúcida de estos dos autores veteranos entrega, aún hoy, un cine político, matizadamente diferente del de sus comienzos, pero que sigue planteando una serie de interpelaciones sobre la realidad política o económica actual. La historia reciente de Europa, su evolución –paralela a la edificación de la Unión Europea–, atraviesa diferentes periodos marcados por el protagonismo de movimientos sociales, el colapso de ideologías, la expansión y la crisis, y el declive actual. El cine político europeo lo ha reflejado, no solo como espejo descriptivo, sino incluyendo en la propia naturaleza discursiva, en el enfoque de sus films, ese mismo proceso. Como máximo exponente, la obra de Costa-Gavras y de Bellocchio, con sus amplias diferencias, y también con sus elementos comunes, se convierte en la expresión de esa evolución. Desde su activismo cinematográfico de los orígenes, pese al desencanto de una época, filtrado después por la reflexión y el distanciamiento de otra, el compromiso político y social se ha mantenido como motor de sus creaciones.

De hecho, en sus últimas obras, en el contexto actual de desorientación y desanimo, en el marco de la profunda y poliédrica crisis que asola Europa, el discurso político contemporáneo –sobre la economía y sobre la sociedad– ha retornado de forma expresa y en todo su esplendor. Los dos viejos maestros, paradigmas del cine de compromiso, plantean con su propia opción personal la metáfora de que la solución se encuentra necesariamente en el retorno a la política.

⁹⁹⁹ Costa-Gavras al autor, en París, el 29 de octubre de 2013.

5. QUINTA PARTE:

FILMOGRAFÍA Y BIBLIOGRAFÍA

5.1 FILMOGRAFÍAS Y FICHAS

5.1.1 Filmografía y fichas de la obra de Marco Bellocchio:

Filmografía de Marco Bellocchio como director:

1961: *La colpa e la pena* [cortometraje]
1961: *Abbasso il zio* [cortometraje]
1962: *Ginepro fatto uomo* [mediometraje]
1965: *I pugni in tasca* (*Las manos en los bolsillos*)
1967: *La Cina è vicina* (*China está cerca*)
1969: *Amore e rabbia: "Discutiamo, discutiamo"* [cortometraje]
1969: *Paola o il popolo calabrese ha rialzato la testa* [documental]
1969: *Viva il primo maggio rosso e proletario* [cortometraje documental]
1971: *Nel nome del padre* (*En el nombre del padre*)
1972: *Sbatti il mostro in prima pagina* (*Noticia de una violación en primera página*)
1975: *Matti da slegare* (*Locos de desatar*) [documental]
1976: *Marcia trionfale* (*Marcha triunfal*)
1977: *Il gabbiano* (*La gaviota*)
1978: *La macchina cinema* [documental]
1980: *Vacanze in Val Trebbia* [mediometraje]
1980: *Salto nel vuoto* (*Salto en el vacío*)
1982: *Gli occhi, la bocca*
1984: *Enrico IV*
1984: *Impressions d'un italien sur la corrida en France* [mediometraje documental para TV]
1986: *Diavolo in corpo* (*El diablo en el cuerpo*)
1988: *La visione del sabba*
1991: *La condanna* (*La condena*)
1993: *L'uomo dal fiore in bocca* [cortometraje]
1994: *Il sogno della farfalla*
1995: *Sogni infranti – ragionamenti e deliri* [mediometraje documental para TV]
1997: *Il principe di Homburg* (*El príncipe de Homburg*)
1997: *Elena* [cortometraje]
1997: *Il gabbiano, atto I, scena seconda* [cortometraje]*
1998: *Alfabeto italiano: La religione della storia* [mediometraje documental para TV]
1999: *La balia* (*La balia*)
1999: *Nina* [cortometraje]
1999: *Un filo di passione* [cortometraje]
2000: *L'affresco* [cortometraje]*
2001: *Il maestro di coro* [cortometraje]*
2002: *L'ora di religione – Il sorriso di mia madre* (*La sonrisa de mi madre*)
2002: *Addio del pasato* [mediometraje documental]
2002: *Oggi è una bella giornata* [cortometraje]*
2002: *Appunti per un film su zio Vanya* [cortometraje]*
2003: *Buongiorno, notte* (*Buenos días, noche*)
2003: *La cavallina storna* [cortometraje]*
2004: *La famiglia del vampiro* [cortometraje]*
2006: *Il regista di matrimoni*
2006: *Sorelle*
2009: *Vincere* (*Vincere*)
2010: *Sorelle Mai*
2012: *Bella addormentata*
2014: *La prigioniera di Bobbio* (en preparación)
(*) Cortometrajes realizados en el marco de la Escuela Fare Cinema

Ficha técnica y artística de las películas de Marco Bellocchio:

LARGOMETRAJES (Ficción y Documental):

1965:

Título original: *I PUGNI IN TASCA*.

Título español del estreno en salas comerciales: *LAS MANOS EN LOS BOLSILLOS*.

Estreno: julio de 1965 (Festival de Locarno) / 31 de octubre de 1965 (Milán). Estreno en España: 28 de febrero de 1969. Nacionalidad: Italia. Producción: Doria Cinematografica. Productor: Enzo Doria. Director de producción: Ugo Novello. Administrador delegado: Alberto Bellocchio.

Intérpretes: Lou Castel (*Alessandro 'Ale'*), Paola Pitagora (*Giulia*), Marino Masé (*Augusto*), Liliana Gerace (*Madre*), Pier Luigi Troglio (*Leone*), Jeannie McNeil (*Lucia*), Mauro Martini (*El niño*), Irene Agnelli (*Bruna*), Gianni Schicchi (*Tonino, el de los conejos*), Alfredo Filipacci (*Doctor*), Sandra Bergamini, Celestina Bellocchio, Gianfranco Cella (*Chicos en la fiesta*), Stefania Troglio (*Criada*), Lella Bertante, Tino Molinari. Paolo Carlini (*voz de 'Ale' en el doblaje*), Marco Bellocchio (*voz del cura en el funeral*).

Argumento y guión: Marco Bellocchio. Fotografía: Alberto Marrama. Música original: Ennio Morricone. Montaje: Aurelio Mangiarotti (pseudónimo de Silvano Agosti). Dirección artística y vestuario: Gisella Longo. Operador de cámara: Giuseppe Lanci. Asistente de cámara: Alberto Rosa. Microfonista y ayudante de dirección: Vittorio de Sisti. Ayudante de montaje: Anita Cacciolati. Colaboración artística en el montaje y el doblaje: Elda Tattoli.

Blanco y negro – Formato 1,85:1 – 108 minutos – 35 mm.

Música adaptada: Acto final “Sempre Libera” de *La traviata*, de Giuseppe Verdi.

Palmarés: Leopardo de plata en el Festival de Locarno; Premio del sindicato de periodistas italianos (Nastro d'argento) al mejor guión original. Premio Cinema Nôvo al mejor director en el Festival de cine de Río de Janeiro.

1967:

Título original: *LA CINA È VICINA*.

Título español del estreno en salas comerciales: *CHINA ESTÁ CERCA*.

Estreno: 1 de septiembre de 1967 (Festival de Venecia) / 22 de septiembre de 1967 (Roma, Italia). Estreno en España: 12 de junio de 1971. Nacionalidad: Italia. Producción: Vides Cinematografica. Productor: Franco Cristaldi. Organización general: Oscar Brazzi. Jefe de producción: Ugo Novello.

Intérpretes: Glauco Mauri (*Vittorio Gordini*), Elda Tattoli (*Elena*), Paolo Graziosi (*Carlo Carini*), Daniela Surina (*Giovanna*), Pierluigi Aprà (*Camillo*), Alessandro Haber (*Rospo*), Claudio Trionfi (*Giacomo*), Laura De Marchi (*Clotilde, secretaria del Partido Socialista*), Claudio Cassinelli (*Furio*), Rossano Jarenti (*Don Pino, el cura*), Mimma Biscardi (*Giuliana, la campesina*), Giuliano Todeschini (*Guardia*), Claudio Tura (*Wolfango*), Sandro Franchina (*Colegial*), Sofia Serristori (*La tía monja*), Francesco Arcangeli, Gianbattista Bassi, Sandro Berdondini, Remigio Bettoli, Giuseppe Longanesi, Gustavo Mazzini, Irma Silimbani, Luigi Vannini, Sofia Zanelli y Los niños del colegio Santa Caterina de Imola. Marco Bellocchio (*voz del rector*).

Argumento: Marco Bellocchio. Guión: Marco Bellocchio y Elda Tattoli. Fotografía: Tonino Delli Colli. Música original: Ennio Morricone. Montaje: Roberto Perpignani. Dirección artística: Ugo Novello. Decorados: Mimmo Scavia. Operadores de cámara: Giuseppe Lanci y Franco Di Giacomo. Colaboradora artística: Elda Tattoli.

Canciones: “E la cosa si ripete”, cantada por Cristiano Metz, “Poesia” cantada por Don Backy, “29 settembre” de Lucio Battisti y Mogol, y cantada por Equipe 84. Además de la ópera de Gaetano Donizetti *Il furioso all'isola di San Domingo* de la que cantan el fragmento del primer acto: “Raggio d'amor para”.

Blanco y negro – Formato 1,66:1 – 107 minutos – 35 mm.

Palmarés: Premio especial del Jurado y Premio FIPRESCI en el Festival de Venecia. Premio del sindicato de periodistas italianos (Nastro d'argento) al mejor guión original y a la mejor fotografía; nominaciones al mejor actor y actriz no protagonistas (Paolo Graziosi y Daniela Surina). Designada como representante italiana en los Oscar.

1971:

Título original: *NEL NOME DEL PADRE*.

Título español del estreno en salas comerciales: *EN EL NOMBRE DEL PADRE*.

Estreno: 12 de octubre de 1971 (New York Film Festival) / 7 de septiembre de 1972 (Italia). Estreno en España: 5 de mayo de 1978. Nacionalidad: Italia. Producción: Vides Cinematografica. Productor: Franco Cristaldi. Jefe de producción: Gino Millozza.

Intérpretes: Yves Beneyton (*Angelo Transeunti*), Aldo Sassi (*Franco*), Renato Scarpa (*Padre Corazza*), Laura Betti (*La madre de Franco*), Lou Castel (*Salvatore*), Piero Vida (*Bestia*), Marco Romizi (*Camma*), Amerigo Alberani (*Prefecto Diotaiuti*), Gérard Boucaron (*Bocciofili*), Edoardo Torricella (*Padre Matematicus*), Tino Maestroni (*Tino*), Gisella Burinato (*Lisetta*), Luisa Di Gaetano (*La Virgen*), Claudio Besesti (*Muscolo*), Livio Galassi (*Marsilio*),

Orazio Stracuzzi (*Remondini*), Christian Aligny (*El rector*), Gianni Schicchi (*Ghiaccio, un sirviante*), Guerrino Crivello (*Beato, un sirviante*), Marino Cenna (*Nicols, un sirviante*), Rate Furlan (*Padre Economistus*), Franca Silvestrini (*La hermana de Franco*), Riccardo Berlingeri (*Berlinghi*), Salvatore Olivieri (*Mimmo*), Vittorio Fanfoni (*Padre Obese*), Rossano Jaleti (*Asinus, un monje*), Ludovico Paveri (*Vico*), Elisabetta Bucciarelli (*Monja*), Stefano Corsi (*El estudiante*), Tomaso Camuto y Simone Carella (*Sirvientes*), Luigi Zerbinati, Corrado Sonni, Livio Ferraro e Ivan Angeli.

Argumento y guión: Marco Bellocchio. Fotografía: Franco Di Giacomo. Música original: Nicola Piovani, dirigida por Franco Tamponi. Montaje: Franco Arcalli. Dirección artística: Amedeo Fago. Decorados: Giorgio Bertolini. Vestuario: Enrico Job. Maquillaje: Raffaele Cristini. Sonido: Ferdinando Pescetelli. Ayudante de dirección: Ugo Novello. Segundo ayudante de dirección: Amerigo Alberani y Simone Carella. Operador de cámara: Gianfranco Transunto. Asistente de cámara: Giuseppe Lanci. Ayudante de montaje: Antonio Di Lorenzo.

Color (Eastmancolor) – Formato 1,85:1 – 115 minutos (versión del festival de Nueva York); 107 minutos (versión comercializada); 90 minutos (versión remontada y restrenada en el Festival de Venecia en 2011) – 35 mm.

Música adaptada: *Otello*, de Giuseppe Verdi; y *Don Giovanni*, de W.A. Mozart.

1972:

Título original: **SBATTI IL MOSTRO IN PRIMA PAGINA.**

Título español del estreno en salas comerciales: **NOTICIA DE UNA VIOLACIÓN EN PRIMERA PÁGINA.**

Fecha de estreno: 19 de octubre de 1972 (Torino, Italia). Estreno en España: Exhibida en 1973 en la XV Semana del Cine en Color de Barcelona; estreno comercial 11 de enero de 1979. Nacionalidad: Italia-Francia. Producción: Juppiter Generale Cinematografica, Utti Produzioni Associate (Roma) y Labrador Film (París). Productor: Ugo Tucci y Franco Committeri. Productor ejecutivo: Claudio Mancini.

Intérpretes: Gian Maria Volonté (*Bizanti*), Fabio Garriba (*Roveda*), Laura Betti (*Rita Zigai*), Corrado Solari (*Mario Boni*), John Steiner (*Ingeniero Montelli, propietario de "Il Giornale"*), Jacques Herlin (*Lauri*), Carla Tatò (*La esposa de Bizanti*), Silvia Kramar (*Maria Grazia Martini*), Jean Rougeul (*Editor jefe de "Il Giornale"*), Massimo Patrone (*El portero del colegio*), Gianni Solaro (*Italo Martini, padre de Maria Grazia*), Enrico Di Marco (*Comisario de policía*), Michel Bardinet (*Miembro del consejo de redacción de "Il Giornale"*), Luigi Antonio Guerra (*Periodista en la rueda de prensa*), Marco Bellocchio (*Periodista en la rueda de prensa*), Gisella Burinato (*Secretaria editorial*), Gérard Boucaron (*Interrogador*), Paolla Tallarigo.

Argumento y guión: Marco Bellocchio y Goffredo Fofi a partir de la adaptación libre del guión previo de Sergio Donati. Fotografía: Luigi Kuveiller y Erico Menczer. Música original: Nicola Piovani, dirigida por Gianfranco Plenizio. Montaje: Ruggero Mastroianni. Dirección artística: Dante Ferretti. Decorados: Carlo Gervasi. Vestuario: Franco Carretti. Maquillaje: Pierantonio Mecacci. Sonido: Gaetano Testa. Ayudante de dirección: Antonio Gabrielli. Segundo ayudante de dirección: Amerigo Alberani y Simone Carella. Operador de cámara: Ubaldo Terzano. Asistente de cámara: Maurizio Mancini. Ayudante de montaje: July Marani.

Color (Eastmancolor) – Formato 1,85:1 – 90 minutos – 35 mm.

1975:

Título original: **MATTI DA SLEGARE (NESSUNO O TUTTI).**

Título español del estreno en salas comerciales: **LOCOS DE DESATAR.**

Co-dirigido por SILVANO AGOSTI, SANDRO PETRAGLIA Y STEFANO RULLI.

[Largometraje Documental]

Estreno: abril de 1975 / versión reducida 13 de junio de 1976. Estreno en España: 1 de marzo de 1978. Nacionalidad: Italia. Producción: "11 marzo" Cinematografica, para la Consejería provincial de la sanidad de Parma y la Región Emilia-Romagna. Productor: Francesco Giovalè.

Entrevistadores: Marco Bellocchio, Sandro Petraglia y Stefano Rulli. Intervienen: "Tre Sorie": Paolo Notari, Angelo Massari y Marco Cattani. En el hospital psiquiátrico de Colorno: Manlio Martinelli, paciente; Mario Tommasini, asesor de sanidad de Parma; Angela Goretti, asistente del servicio de menores; Secondo Gilberto, ex-enfermero; Camillo Valgimigli, médico; Domenico Montebello, ex-enfermero; Luisa Montebello, enfermera; Feruccio Giaccanelli, director del hospital psiquiátrico de Colorno y otros pacientes del mismo centro.

Argumento y guión: Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Sandro Petraglia y Stefano Rulli. Fotografía y cámara: Ezio Belani y Dimitri Nicolau. Música original: Nicola Piovani. Montaje: Silvano Agosti. Sonido directo: Remo Ugolinelli. Ayudantes de montaje: Lucia Deidda, Anita Cacciolati y Danielle Cattaneo. Segundo operador de cámara: Rosario Maria Montesanti.

Blanco y negro – Formato 1,33:1 – Duración original con el título completo: 189 minutos. 16 mm., hinchado a 35 mm. para su exhibición, con el título *Matti da slegare* y una duración de 133 minutos.

Palmarés: Premio FIPRESCI y OCIC en el Festival de Berlín.

1976:

Título original: **MARCIA TRIONFALE**.

Título español del estreno en salas comerciales: **MARCHA TRIUNFAL**.

Estreno: 12 de marzo de 1976 (Roma, Italia). Estreno en España: 16 de junio de 1978. Nacionalidad: Italia-Francia-Alemania. Producción: Clesi Cinematografica (Roma), Renn Productions (París), Lisa-Film (Munich). Productor: Silvio Clementelli. Co-Productor: Jean Gontier. Jefe de producción: Giorgio Adriani. Delegado de producción: Lu Leone.

Intérpretes: Michele Placido (*Paolo Passeri*), Franco Nero (*Capitán Asciutto*), Miou-Miou (*Rosanna Asciutto*), Patrick Dewaere (*Teniente Baio*), Alessandro Haber (*Belluomo*), Peter Berling (*El coronel*), Luciano Crovato (*El homosexual*), Nino Bignamini (*Soldado Guancia*), Ekkehardt Belle (*El soldado de guardia*), Nicola Di Pinto, Flavio Andreini (*Soldado*), Gianpaolo Boccelli (*Soldado*), Pietro Caldarone (*Soldado*), Dario Cantarelli, Vito Cardascia, Marino Cenna, Frabrizio Cimitich, Vittorio de Bisogno, Francesco De Rosa, Vittorio Fanfoni, Gisela Hann, Adriano Lapi Menotti, Giuseppe Lo Parco, Massimo Loreto, Luigi Morra, Daniele Pagani, Oreste Rotundo, Christiane Satori, Giuseppe Tuffilaro, Pietro Vida, Massimo Boldi.

Argumento: Marco Bellocchio. Guión: Marco Bellocchio y Sergio Bazzini. Fotografía: Franco Di Giacomo. Música original: Nicola Piovani. Montaje: Sergio Montanari. Dirección artística: Amedeo Fago. Vestuario: Mario Carlini. Ayudante de dirección: Inigo Lezzi. Asistente de dirección: Sandro Petraglia. Operador de cámara: Giuseppe Lanci. Asistente de cámara: Gianfranco Transunto, Alessio Gelsini y Antonio Annunziata. Ayudante de montaje: July Marani. Secretaria de montaje: Anna Maria Montanari. Versión francesa del guión: Claude Berri. Ayudante de dirección francés: Olivier Mergault. Montaje francés: Robert Isnardon. Ayudante de dirección alemán: Peter Berling. Montaje alemán: Eva Zeyn.

Canciones adaptadas: "Tornero" (Polizzi-Natili-Ramoino) interpretada por I Santo California; "Sabato Pomeriggio" (Baglioni-Coggio) interpretada por Claudio Baglioni.

Color (Technicolor) – Formato 1,85:1 – 118 minutos – 35 mm.

Palmarés: David di Donatello especial por la interpretación (Michele Placido); Premio del sindicato de prensa italiano al mejor actor (Michele Placido). Exhibida en el Festival de San Sebastián.

1977:

Título original: **IL GABBIANO**.

Film no estrenado en España.

Estreno: 2 de julio de 1977 (Festival de Spoleto) / 7 de octubre de 1977 (Roma y Milán, Italia). Estreno en España: Sección oficial del Festival de San Sebastián, septiembre 1977. Nacionalidad: Italia. Producción: RAI (Radiotelevisione italiana) e Italtellevisionfilm. Productor: Lù Leone, Roberto Levi y Enzo Porcelli. Delegado de producción de la RAI: Ippolita Tescari.

Intérpretes: Laura Betti (*Irina Nicolaievna Arkadina*), Giulio Brogi (*Boris Alexevic Trigorin, novelista*), Pamela Villoresi (*Nina Zarecnaia*), Remo Girone (*Konstantin Gavrilovic*), Gisella Burinato (*Mascia*), Antonio Piovaneli (*Medvedenko*), Mattia Pinoli (*Piotr Nikolaevic Sorin*), Clara Colosimo (*Signora Polina, madre de Mascia*), Remo Remotti (*Dorn, médico*), Gaetano Campisi (*Sciamraev, administrador y padre de Mascia*).

Argumento: La obra teatral *La gaviota* (1896), de Anton Chejov. Guión: Marco Bellocchio, Sandro Petraglia, Stefano Rulli y Lù Leone. Fotografía: Tonino Nardi. Música original: Nicola Piovani. Montaje: Silvano Agosti. Dirección artística: Amedeo Fago. Decorados: Giovanni Dionisi Vici. Vestuario: Gabriela Pescucci. Sonido directo: Remo Ugolinelli. Ayudante de dirección: Stefano Rulli. Asistente de dirección: Donata Gallo. Operador de cámara: Saverio Diamanti.

Color (Eastmancolor) – 127 minutos – 16 mm. Formato 1,33:1, hinchado a 35 mm. Formato 1,66:1 para la comercialización en salas.

Palmarés: David di Donatello especial por la interpretación (Michele Placido); Premio del sindicato de prensa italiano al mejor actor (Michele Placido). Exhibida en el Festival de San Sebastián.

1978:

Título original: **LA MACCHINA CINEMA**.

Film no estrenado en España.

Co-dirigido por SILVANO AGOSTI, SANDRO PETRAGLIA Y STEFANO RULLI.

[Largometraje Documental, previsto como serie de televisión de cinco capítulos, estrenada en el Festival de Berlín]

Estreno: agosto de 1978 (Festival de Locarno). 1 de noviembre en la televisión. Nacionalidad: Italia. Producción: Cento Fiori y Rai Due. Productor: Alberto Catalani y Luciana Catalani. Jefe de producción: Claudio Gaeta.

Entrevistadores: Marco Bellocchio, Silvano Agosti, Sandro Petraglia y Stefano Rulli. Intervienen: Daniela Rocca, Francesca Bertini, Marco Ferreri, Claudio Besestri, Tony De Bonis, Ciccio Ingrassia, Sandra Petraglia, Franco Piavoli, Paolo Gioli.

Argumento y guión: Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Sandro Petraglia y Stefano Rulli. Fotografía y cámara: Tonino Nardi, con la colaboración de Giuseppe Lanci. Montaje: Silvano Agosti. Sonido: Gianni Sardo.

Blanco y negro y color – Formato 1,33:1 – Duración total: 225 minutos (45 minutos por episodio) – 16 mm.

Palmarés: Premio FIPRESCI en el Festival de Berlín.

1980:

Título original: **SALTO NEL VUOTO.**

Título español del estreno en salas comerciales: **SALTO EN EL VACÍO.**

Estreno: 14 de febrero de 1980 (Milán y Roma). Estreno en España: 11 de febrero de 1981 (Madrid). Nacionalidad: Italia-Francia-Alemania. Producción: Clesi Cinematografica, Odyssia y RAI (Roma), MK2 (París), Polytel International (Hamburgo). Productor: Silvio y Annamaria Clementelli, Enzo Porcelli y Marco Bellocchio. Jefe de producción: Enzo Porcelli.

Intérpretes: Michel Piccoli (*Mauro Ponticelli*), Anouk Aimée (*Maria Ponticelli*), Michele Placido (*Giovanni Sciabola*), Gisella Burinato (*Anna, la criada*), Antonio Piovaneli (*Quasimodo, el cómico*), Pier Giorgio Bellocchio (*Giorgio, el hijo de Anna*), Anna Orso (*Marilena*), Giampaolo Saccarola (*El hermano loco*), Amedeo Fago (*Ruggero*), Mario Prosperi (*Guido*), Elisabeth Labi (*Elisabetta*), Enrico Bergier (*Padrino*), Mario Ravasio (*El hermano de Nora Piatti*), Gaetano Campisi, Marino Cenna (*Cómicos*), Lamberto Consani (*Amigo de Sciabola*), Remo Remotti (*Didò, cómico ladrón*), Marina Sassi (*Amiga de Sciabola*), Giovanni Fago (*Giovanni*), Alessandro Antonucci, Daria Fago, Natalia Fago, Matteo Fago, Giovanni Frezza, Maria Pia Frezza, Gianluca Giusti, Pasquale Moscianese, Carlotta Natoli, Daniele Piretti y Valerio Tozzi (*Niños*). Vittorio Caprioli, dobla a Michel Piccoli y Livia Giampalmo a Anouk Aimée.

Argumento y guión: Marco Bellocchio, con la colaboración de Piero Natoli y Vincenzo Cerami. Fotografía: Giuseppe Lanci. Música original: Nicola Piovani. Montaje: Roberto Perpignani. Dirección artística: Amedeo Fago y Andrea Crisanti. Vestuario: Lia Morandini. Sonido directo: Remo Ugolinelli. Ayudante de dirección: Inigo Lezzi. Asistente de dirección: Giuseppe Venditti. Operador de cámara: Giuseppe Di Biase. Ayudante de montaje: Anna Napoli y Rita Algeri. Colaborador en el guión traducido al francés: Marin Karmitz. Montaje francés: Brigitte Sousselier. Operador: Pierre Goutard.

Color (Eastmancolor) – Formato 1,85:1 – 118 minutos – 35 mm. [Hay dos versiones de diálogo, la francesa y la italiana, ambas originales. En el Festival de Cannes se proyectó la francesa al jurado y la italiana al público].

Palmarés: Premio al mejor actor (Piccoli) y a la mejor actriz (Aimée) en el Festival de Cannes. Premio David di Donatello al mejor director, ex-aequo con Gillo Pontecorvo. Premio Rizzoli al mejor director y al mejor film. Designado para representar a Italia en los Oscar.

1982:

Título original: **GLI OCCHI, LA BOCCA.**

Film no estrenado en España.

Estreno: 10 de septiembre de 1982. Nacionalidad: Italia-Francia. Producción: Odyssia y RAI 2 (Roma) y Gaumont (París). Productor: Enzo Porcelli. Jefe de producción: Angelo Barbagallo.

Intérpretes: Lou Castel, doblado por Sergio Castellitto (*Giovanni / Pippo*), Ángela Molina (*Wanda*), Michel Piccoli, doblado por Giulio Brogi (*Tío Agostino*), Emmanuelle Riva, doblada por Anna Maria Gherardi (*Madre*), Antonio Piovaneli (*El padre de Wanda*), Giampaolo Saccarola (*Agostino, hermano de Giovanni*), Viviana Toniolo (*Adele, hermana de Giovanni*), Antonio Petrocchi (*El doctor*), Paolo Bacchi (*El amigo de Giovanni*), Osanna Borsari, Daniele Mondini y Giada Mondini (*Hijos de Agostino*).

Argumento y guión: Marco Bellocchio, con la colaboración de Vincenzo Cerami. Fotografía: Giuseppe Lanci. Música original: Nicola Piovani. Montaje: Sergio Nuti. Dirección artística: Giancarlo Basili y Leonardo Scarpa. Vestuario: Lia Morandini. Maquillaje: Mario Di Salvio y Luciano Vito. Sonido directo: Remo Ugolinelli. Ayudante de dirección: Cesare Bastelli y Thierry Nahon. Asistente de dirección: Lisa Caracciolo. Operador de cámara: Giuseppe Di Biase. Ayudante de montaje: Mirco Garrone y Rosanna Palma. Colaborador en el guión traducido al francés: Catherine Breillat. Montaje francés: Catherine Breillat.

Color (Eastmancolor) – Formato 1,85:1 – 93 minutos – 35 mm.

1984:

Título original: **ENRICO IV.**

Film no estrenado en España.

Estreno: 22 de mayo de 1984 (Festival de Cannes). 24 de mayo de 1984 (Italia). Nacionalidad: Italia. Producción: Odyssia y RAI 2 (Roma). Productor: Enzo Porcelli. Productor asociado: Renzo Rossellini. Delegada de producción: Roberta Carlotto.

Intérpretes: Marcello Mastroianni (*Enrico IV*), Claudia Cardinale (*Matilda*), Leopoldo Trieste (*Psiquiatra*), Paolo Bonacelli (*El barón / Belcredi*), Latou Chardons (*Joven Matilda / Frida*), Gianfelice Imparato (*El joven marqués / Carlo Di Nolli*), Claudio Spadaro (*Consejero Landolfo / Lolo*), Giuseppe Cederna (*Consejero Bertoldo / Fino Pagliuca*), Giacomo Bertozzi (*Consejero Giacomo*), Fabrizio Maciantelli (*Consejero Fabrizio*), Luciano Bartoli (*Enrico IV, joven*).

Argumento: La obra homónima (1921) de Luigi Pirandello. Guión: Marco Bellocchio, con la colaboración de Tonino Guerra. Fotografía: Giuseppe Lanci. Música original: Astor Piazzolla. Montaje: Mirco Garrone. Dirección artística: Giancarlo Basili y Leonardo Scarpa. Vestuario: Lina Nerli Taviani. Música adicional: Ernesto Lecuona. Ayudante de montaje: Roberto Missiroli. Operador de cámara: Giuseppe Di Biase. Sonido directo: Remo Ugolinelli.

Color (Technicolor) – Formato 1,66:1 – 85 minutos – 35 mm.

Palmarés: Sección oficial del Festival de Cannes. Globo de Oro italiano al mejor actor (Marcello Mastroianni). Nastro d'Argento al mejor actor secundario (Leopoldo Trieste).

1986:

Título original: **DIABOLO IN CORPO.**

Título español del estreno en salas comerciales: **EL DIABLO EN EL CUERPO.**

Fecha de estreno: 22 de abril de 1986 (Italia). Fecha de estreno en España: 17 de diciembre de 1986. Nacionalidad: Italia-Francia. Producción: L.P. Film, Film Sextile y Istituto Luce-Italnoleggio Cinematografico. Productor: Leo Pescarolo y Stéphane Sorlat. Jefes de producción: Angelo Barbagallo y Stefano Bolzoni.

Intérpretes: Maruschka Detmers, doblada por Anna Cesareni (*Giulia*), Federico Pitzalis (*Andrea*), Anita Laurenzi (*Sra. Pulzini*), Alberto Di Stasio (*Profesor Raimondi*), Riccardo De Torrebruna (*Giacomo Pulcini*), Catherine Diamant (*Sra. Raimondi*), Anna Orso (*Sra. Dozza*), Lidia Broccolini y Stefano Abbati (*Terroristas*), Claudio Botosso (*Don Piscane*), Germano Basile, Brunella Casolari, Luciano D'Amico, Lorenzo D'Avanzo, Raffaele De Nuccio, Riccardo Diana, Viviana Fedeli Andri, Francesco Firpo, Doris Gean Foster, Claudio Lorimer, Marco Maggioni y Alex Partexano.

Argumento: Marco Bellocchio y Enrico Palandri inspirándose (sin acreditarlo) en la novela *El diablo en el cuerpo* (1923) de Raymond Radiguet. Guión: Marco Bellocchio, con la colaboración de Ennio De Concini. Fotografía: Giuseppe Lanci. Música original: Carlo Crivelli. Montaje: Mirco Garrone. Dirección artística: Andrea Crisanti. Vestuario: Lina Nerli Taviani. Maquillaje: Cesare Paciotti. Peluquería: Luciana Maria Constanzi. Ayudantes de dirección: Marzio Casa y Roberta Colombo. Sonido: Tullio Petricca y Marco Streccioni. Operador de cámara: Fabio Conversi. Sonido: Gianni Zampagni. Script: Lucilla Clementelli y Fabiola Banzi. Dedicada a Massimo Fagioli.

Color (Eastmancolor) – Formato 1,85:1 – 114 minutos – 35 mm.

Palmarés: Nominada al Nastro D'Argento al mejor actor revelación (Federico Pitzalis).

1988:

Título original: **LA VISIONE DEL SABBA**

Film no estrenado en España.

Estreno:

Nacionalidad: Italia-Francia. Producción: Gruppo Berna (Roma), Reteitalia (Roma), Cinémax (París) y TF1 Films Production (París). Productor: Achille Manzotti y André Djaoui. Productor ejecutivo: Claudio Mancini.

Intérpretes: Daniel Ezralow (*Davide*), Béatrice Dalle (*Maddalena*), Corinne Touzet (*Cristina*), Omero Antonutti (*Médico jefe*), Jacques Weber (*Profesor Cadó*), Renata Leoni, Roberta Lena, Daniele Nuccetelli, Sasa Vulicevic, Raffaella Rossellini, Srefano Abati, Eleonora di Mario, Francesca Trasci, Laura Visconti, Helena Coste, Elena Cantarone (*Brujas*), Paolo De Vita, Nicola Calascio, Riccardo Barbera, Vincenzo Aronica (*Bailarines paganos del aquelarre*), Franco Garofalo, Lorenzo Majnoni, Riccardo Polizzy Carbonelli (*Médicos del 1600*), Vanni Fois (*Inquisidor*), Bianca Pesce (*Mujer perseguida*), Loris Bazzocchi (*Verdugo*).

Argumento: Marco Bellocchio. Guión: Marco Bellocchio y Francesca Pirani. Fotografía: Giuseppe Lanci. Música original: Carlo Crivelli. Montaje: Mirco Garrone y Marco Bellocchio. Dirección artística: Giantito Burchiellaro. Vestuario: Silvana Fusacchia y Anna Inciocchi.

Color – Formato 1,85:1 – 93 minutos – 35 mm.

1991:

Título original: **LA CONDANNA.**

Título español del estreno en salas comerciales: **LA CONDENA.**

Fecha de estreno: 21 de febrero de 1991 (Festival de Berlín), 28 de febrero (Italia). Fecha de estreno en España: 5 de febrero de 1992. Nacionalidad: Italia-Francia-Suiza. Producción: Cineuropa 92, Rai Due (RAI), Istituto Luce, Cactus Film (Zurich), Banfilm (París), Eurimages, Ministère de la Culture et de la Communication, Centre National de la Cinématographie y Canal Plus France. Productor: Pietro Valsecchi y Nella Banfi. Organizador general: Federico Starace. Jefe de producción: Ornella Bernabei y Gérard Gauthier.

Intérpretes: Vittorio Mezzogiorno (*Lorenzo Colaianni*), Andrzej Seweryn, doblado por Luca Biagini (*Giovanni Malatesta*), Claire Nebout, doblada por Anna Cesareni (*Sandra Celestini*), Grazyna Szapolowska, doblada por Angiola Baggi (*Monica*), Maria Schneider (*Campesina*), Paolo Graziosi (*Procurador*), Claudio Emeri (*El presidente del tribunal*), Antonio Marziantonio, Giorgio Panzera, Fiorella Potenza, Giovanni Vaccaro y Tatiana Wintler.

Argumento y guión: Massimo Fagioli y Marco Bellocchio. Fotografía: Giuseppe Lanci. Música original: Carlo Crivelli. Montaje: Mirco Garrone. Dirección artística: Giantito Burchiellaro. Vestuario: Stefania Benelli. Ayudante de dirección: Angelo Vicari. Operador de cámara: Franco Bruni. Sonido: Gianni Zampagni.

Color (Eastmancolor) – Formato 1,66:1 – 90 minutos – 35 mm.

Palmarés: Oso de plata (Festival de Berlín). Globo de oro italiano a la mejor película.

1994:

Título original: **IL SOGNO DELLA FARFALLA.**

Film no estrenado en España.

Fecha de estreno: 11 de mayo de 1994 (Italia). Nacionalidad: Italia-Francia-Suiza. Producción: Filmalbatros, Pierre Grise Productions, Happy Valley Films, Waka Films, RAI Due, Istituto Luce-Italnoleggio Cinematografico, Société Suisse de Radiodiffusion et Télévision (SSR), Televisione Svizzera Italia (TSI), European Script Fund, Office Fédéral de la Culture. Productor: Marco Bellocchio y Pier Giorgio Bellocchio. Productor ejecutivo: Livio Negri. Jefe de producción: Roberto Manni.

Intérpretes: Thierry Blanc, doblado por Luca Lazzareschi (*Massimo*), Simona Cavallari (*La chica*), Nathalie Boutefeu (*Anna*), Bibi Andersson, doblada por Paila Pavese (*La madre*), Roberto Herlitzka (*El padre*), Henry Arnold, doblado por Guido Sagliocca (*Carlo*), Anita Laurenzi (*La primera vieja*), Antonio Pennarella (*El gitano*), Michael Seyfried, doblado por Dario Penne (*El director*), Aleka Paizi (*La pastora*), Sergio Graziani (*El agricultor*), Carla Cassola (*La segunda vieja*), Giusy Franllonardo (*Actriz*), Consuelo Ciatti (*Actriz que hace de Natalia*), Patricia Punzi (*Actriz que hace de Electora*), Viviana Natale (*Autoestopista*), Ketty Fusco (*La tercera vieja*).

Argumento y guión: Massimo Fagioli. Fotografía: Yorgos Arvanitis. Música original: Carlo Crivelli. Montaje: Francesca Calvelli. Dirección artística: Amedeo Fago. Decorados: Roberto Feri. Vestuario: Lia Morandini. Maquillaje: Mario Scutti. Peluquería: Sabrina Romanelli. Sonido: Remo Belli y Andreas Litmanowitsch. Ayudantes de dirección: Daniela Ceselli, Gianpaolo Conti y Francesca Pirani. Operador de cámara: Dante Dalla Torre. Sonido: Gianni Zampagni. Script: Elisa Bizarri.

Color – Formato 1,66:1 – 111 minutos – 35 mm.

Palmarés: Sección “Un certain Regard” del Festival de Cannes. Nominada al Globo de Oro italiano a la mejor fotografía. Premio a la mejor fotografía en el Festival de Gramado (Brasil).

1997:

Título original: **IL PRINCIPE DI HOMBURG.**

Título español del estreno en salas comerciales: **EL PRÍNCIPE DE HOMBURG.**

Fecha de estreno: 7 de mayo de 1997 / 8 de mayo de 1997 (Cannes). Fecha de estreno en España: 16 de enero de 1998. Nacionalidad: Italia. Producción: Filmalbatros, Istituto Luce, RAI. Productores: Marco Bellocchio y Pier Giorgio Bellocchio. Jefe de producción: Roberto de Laurentiis. Organizador de la producción: Angelo Zemella.

Intérpretes: Andrea Di Stefano (*Príncipe Arthur Friedrich von Homburg*), Barbora Boubulova (*Natalia*), Toni Bertorelli (*Gran Elector*), Anita Laurenzi (*Electoresa*), Fabio Camilli (*Heinrich, conde de Hohenzollern*), Gianluigi Fogacci (*Capitán Goltz*), Italo Dall’Orto (*Mariscal de campo Dörfling*), Bruno Corazzari (*Coronel Kottwitz*), Diego Ribon (*Conde Truchss*), Pierfrancesco Favino (*Conde Sparren*), Federico Scribani Rossi (*Stranz, oficial de guardia*), Alessandro Valori (*Conde Reuss*), Memo Dini, Marco Piccioni, Riccardo Diana, Erika Urban, Barbara Chiesa y Gianluca Petrazzi.

Argumento: La obra teatral *Der Prinz von Homburg* (1810), de Heinrich von Kleist. Guión: Marco Bellocchio. Fotografía: Giuseppe Lanci. Música original: Carlo Crivelli *dirigida por* Riccardo Muratori. Montaje: Francesca Calvelli. Dirección artística: Giantito Burchiellaro. Decorados: Franco Fumagalli. Vestuario: Francesca Sartori. Maquillaje: Elisabetta Emidi. Ayudante de dirección: Marco Manetti. Sonido: Marco Streccioni, Silvia Moraes y Tonino Anastasi. Efectos visuales: Paolo Zeccara. Operador de cámara: Sandro de Pascalis. Script: Iole Natoli. Asesor militar: Giorgio Cantelli.

Color (Eastmancolor) – Formato 1,66:1 – 85 minutos – 35 mm.

Palmarés: Sección oficial del Festival de Cannes. Globo de Oro italiano al mejor film. Nominada al David di Donatello a la mejor fotografía y a la mejor música.

1999:

Título original: **LA BALIA.**

Título español del estreno en salas comerciales: **LA BALIA.**

Fecha de estreno: 19 de mayo de 1999 (Cannes). 20 de mayo de 1999 (Italia). Fecha de estreno en España: 2 de junio de 2000 (Madrid). Nacionalidad: Italia. Producción: Filmalbatros, Istituto Luce, RAI y Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC). Productor: Marco Bellocchio y Pier Giorgio Bellocchio. Organización general: Antonio De Simone Golluscio. Jefe de producción: Olivia Sleiter.

Intérpretes: Fabrizio Bentivoglio (*Profesor Ennio Mori*), Maya Sansa (*Annetta, la balia*), Valeria Bruni-Tedeschi (*Vittoria Mori*), Jacqueline Lustig (*Maddalena*), Pier Giorgio Bellocchio (*El doctor Nardi*), Gisella Burinato (*La cuoca*), Michele Placido (*Paciente Belli*), Elda Alvigini (*Lena, la paciente que lee la carta*), Eleonora Danco (*Paciente que roba la carta*), Fabio Camilli (*Revolucionario*), Alessandra Bacialupi (*La matrona*), Letizia Bellocchio y María Luisa Bellocchio (*Las tías de Vittoria*), Anna Maria Calvelli (*Hermana de Belli*), Francesca Calvelli (*La amiga de Annetta*), Ginevra Colonna (*Paciente*), Maria Fontana Calvelli (*La madre de Belli*), Eva Ghepard (*La pastora*).

Argumento: La novela corta homónima de Luigi Pirandello (1903). Guión: Marco Bellocchio y Daniela Ceselli. Fotografía: Giuseppe Lanci. Música original: Carlo Crivelli. Montaje: Francesca Calvelli. Dirección artística: Marco

Dentici. Decorados: Simona Migliotti. Vestuario: Sergio Ballo. Ayudante de dirección: Daniela Ceselli. Operador de cámara: Franco Bruni. Operador Steadycam: Sebastiano De Pascalis. Sonido: Maurizio Argentieri.

Color (Eastmancolor) – Formato 1,66:1 – 104 minutos – 35 mm.

Palmarés: Sección oficial del Festival de Cannes. Premio David di Donatello al mejor vestuario, (2 nominaciones: fotografía y dirección artística). Globo de oro italiano a la mejor actriz revelación (Maya Sansa) y a la mejor fotografía. 2 nominaciones a los premios del sindicato de periodistas italianos: actriz secundaria (Maya Sansa) y fotografía.

2002:

Título original: **L'ORA DI RELIGIONE (IL SORRISO DI MIA MADRE).**

Título español del estreno en salas comerciales: **LA SONRISA DE MI MADRE.**

Fecha de estreno: 19 de abril de 2002. Fecha de estreno en España: 9 de octubre de 2002. Nacionalidad: Italia. Producción: Filmalbatros, RAI y Telepiù (Tele+). Productores: Marco Bellocchio y Sergio Pellone. Jefe de producción: Gianluca Chiaretti.

Intérpretes: Sergio Castellitto (*Ernesto Picciafuocco*), Jacqueline Lustig (*Irene Picciafuocco*), Chiara Conti (*Diana Sereni*), Piera Degli Espositi (*Tía Maria*), Toni Bertorelli (*Conde Balla*), Gigio Alberti (*Ettore Picciafuocco*), Alberto Mondini (*Leonardo Picciafuocco, el hijo de Ernesto*), Gianfelice Imparato (*Erminio Picciafuocco*), Gianni Schicchi Gabrieli (*Filippo Alberti*), Maurizio Donadoni (*Cardenal Piumini*), Donato Placido (*Egidio Picciafuocco*), Donato Placido (*Egidio Picciafuocco*), Renzo Rossi (*Baldracchi*), Pietro De Silva (*Curzio Sandali*), Bruno Cariello (*Don Pugni*), Maria Luisa Bellocchio y Letizia Bellocchio (*Tías de Ernesto*), Giovanni Capelli (*Autista*), Ada Ferrata (*Madre de Ernesto*), Lino Bonnani (*Eugenio*), Hubert Grieco (*Gaspere*), Amerigo Alberani (*Opositor al Conde Bulla*), Mariam Guled Giama (*Irene, la sirvienta*), Valentina Karakhanian (*Cantante lírica*), Giorgio Cantelli (*Árbitro del duelo*), Renata Moro (*Secretaria de la tía Maria*), Elena Bellocchio (*Niña en la fiesta*), Marco Bellocchio (*Hombre en la casa del Conde Balla*).

Argumento y guión: Marco Bellocchio. Fotografía: Pasquale Mari. Música original: Riccardo Giagni. Montaje: Francesca Calvelli. Dirección artística: Marco Dentici. Decorados: Paola Riviello. Vestuario: Sergio Ballo. Maquillaje: Rosalba Cimino. Ayudantes de dirección: Daniela Ceselli y Giuseppe Eusepi. Sonido: Maurizio Argentieri. Efectos visuales: Gianluca Dentici. Operador de cámara: Guido Cimatti. Script: Iole Natoli. Cuadros: Marco Bellocchio y Daria Calvelli.

Color – Formato 1,85:1 – 104 minutos.

Música adaptada: “Psalm 23”, de Giya Kancheli; “Che cossè l'amor”, de Vinicio Capossela; “Ojakhum”, música tradicional armenia, interpretada por Valentina Karakhanian; “String Quartet No. 3: Moderato”, de Peteris Vasks; “Harmonielehre, for orchestra”, de John Adams; “Musica Celestis”, de Aaron Jay Kernis; “Tears of the Angels”, de John Tavener; “Depart in Peace”, de John Tavener.

Palmarés: Premio del Jurado Ecuménico del Festival de Cannes. David di Donatello a la mejor actriz secundaria: Piera Degli Espositi. (5 nominaciones: película, director, actor (Sergio Castellitto), guión y diseño de producción). Premio del cine europeo al mejor actor. Premio a la mejor película, director y actor en el Festival de Flaiano. Globo de Oro italiano a la mejor película y al mejor actor. Premio del sindicato de críticos italianos al mejor director, guión y actor.

2003:

Título original: **BUONGIORNO, NOTTE.**

Título castellano: **BUENOS DÍAS, NOCHE.**

Estreno: 4 de septiembre de 2003 (Festival de Venecia). Estreno en España: 19 de agosto de 2005. Nacionalidad: Italia. Producción: Filmalbatros, RAI Cinema y Sky. Productor: Marco Bellocchio y Sergio Pelone.

Intérpretes: Maya Sansa (*Chiara*), Luigi Lo Cascio (*Mariano*), Roberto Herlitzka (*Aldo Moro*), Paolo Briguglia (*Enzo*), Pier Giorgio Bellocchio (*Ernesto*), Giovanni Calcagno (*Primo*), Giulio Bosetti (*Papa Pablo VI*), Gianni Schicchi (*Tío de Chiara*), Bruno Cariello (*Secretario del Papa*), Alberto Cracco (*Médium*), Emanuela Barillozzi (*Annalisa*), Roberta Spagnuolo (*Sandra*), Giovanni Cappelli, Massimo Sarchielli, Maria Pia Ianuzzi (*Funcionarios*), Antonio Di Matteo (*Cura*), Daniele Zamboni (*Empleado de la inmobiliaria*), Maria Luisa Bellocchio, Letizia Bellocchio (*Tías de Chiara*), Laura Lucciarini (*Giulia*), Alberto Gasbarri (*Ladrón*), Simona Nobili (*Vecina*), Tony Carnevale (*Director*), Elena Bellocchio, Chiara Natoli, Gianmarco Rinaldi, Giorgia Calascibetta, Giulia Calascibetta (*Niños en la comida*), Marco Bellocchio (*Hombre en la sesión de espiritismo*), Carlo Castelli.

Argumento: El libro *Il prigionero* de Anna Laura Braghetti y Paola Tavella. Guión: Marco Bellocchio y Daniela Ceselli. Fotografía: Pasquale Mari. Música original: Riccardo Giagni. Montaje: Francesca Calvelli. Dirección artística: Marco Dentici. Vestuario: Sergio Ballo. Casting: Beatrice Kruger. Maquillaje: Gloria Pescatore. Ayudantes de dirección: Daniela Ceselli, Lucille Cristaldi, Giuseppe Eusepi y Lorenzo Grasso.

Color – Formato 1,85:1 – 102 minutos – 35 mm.

Palmarés: Premio al mejor guión, actor y a la mejor actriz en el Festival de Venecia. David di Donatello al mejor actor secundario (Roberto Herlitzka). 6 nominaciones: película, director, actriz (Maya Sansa), guión, sonido y montaje. Premio Fipresci de los Premios del cine Europeo. Globo de oro italiano a la mejor actriz (Maya Sansa). 3 nominaciones: película, director y guión. Premio al mejor actor (Roberto Herlitzka) del Sindicato de Periodistas italianos. 7 nominaciones: director, actriz (Maya Sansa), guión, fotografía, montaje, dirección artística y sonido.

2006:

Título original: **IL REGISTA DI MATRIMONI.**

Film no estrenado en España.

Estreno: 21 de abril de 2006 / 20 de mayo de 2006 (Festival de Cannes). Nacionalidad: Italia-Francia. Producción: Filmalbatros, RAI Cinema, Dania Film, Surf Film, Ministerio per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC), Sofitel y Eurimages. Productor: Marco Bellocchio, Luciano Martino, Sergio Pelone y Massimo Vigliar.

Intérpretes: Sergio Castellitto (*Franco Elica*), Donatella Finocchiaro (*Bona di Gravina*), Sami Frey (*Principe di Gravina*), Gianni Cavina (*Smamma*), Maurizio Donadoni (*Micetti*), Bruno Cariello (*Enzo Baiocco*), Simona Nobili (*Maddalena Baiocco*), Claudia Zanella (*Chiara Elica*), Corinne Castelli (*Fara Domani / Lucia Mondella*), Silvia Ajelli (*Gioia Rottofreno / Monja de Monza*), Aurora Peres (*Esposa*), Giacomo Guernieri (*Esposo*), Carmelo Galati (*Luigi*), Ludovico Caldarera (*Riccardo Rezza*), Paola Lavini (*Actriz*), Simona Lisi (*Ayudante de dirección*), Alba Rohrwacher (*Asistente*), Gianni Schicchi, Giovanni Calcagno, Francesco Scianna.

Argumento y guión: Marco Bellocchio. Fotografía: Pasquale Mari. Música original: Riccardo Giagni y Carlo Crivelli. Montaje: Francesca Calvelli. Dirección artística: Marco Dentici. Decorados: Simona Migliotti. Vestuario: Sergio Ballo. Casting: Barbara Daniele. Maquillaje: Simona Castaldi y Esme Sciaroni. Ayudantes de dirección: Lucille Cristaldi y Barbara Daniele. Sonido: Gaetano Carito. Efectos especiales: Franco Galiano.

Color – Formato 1,85:1 – 97 minutos

Palmarés: Sección “Un certain regard” del Festival de Cannes; Nominaciones David di Donatello: premio de la crítica, director, actriz y montaje; Premios globo de oro italiano a la mejor película, actriz revelación (Donatella Finocchiaro) y a la mejor fotografía; Premios del sindicato de periodistas italianos: montaje y guión original. Nominaciones: director, actriz, fotografía y dirección artística.

2006:

Título original: **SORELLE.**

Film no estrenado en España.

Estreno: 19 de octubre de 2006 (Festival de Roma) / 10 de enero de 2007. Nacionalidad: Italia. Producción: Fare Cinema, Kavac Film, Rai Cinema, Provincia de Piacenza, Comune di Bobbio. Productor: Marco Bellocchio.

Intérpretes: Pier Giorgio Bellocchio (*Giorgio Mai*), Donatella Finocchiaro (*Sara Mai*), Elena Bellocchio (*Elena Mai*), Maria Luisa Bellocchio (*Mariuccia Mai*), Letizia Bellocchio (*Letizia Mai*), Gianni Schicchi Gabrieli (*Gianni*), Valentina Bardi (*Irene*), Silvia Ferretti (*Silvia*).

Argumento y guión: Marco Bellocchio. Fotografía: Gianpaolo Conti [episodio 1999], Marco Sgorbati, Matteo Fago y William Santero. Música original: Carlo Crivelli y Enrico Pesce. Montaje: Francesca Calvelli. Dirección artística: G. Maria Sforza Fogliari. Vestuario: Daria Calvelli. Maquillaje: Margot Sesani. Ayudante de dirección: Lucille Cristaldi. Sonido: Gaetano Carito y Alessandro Zanon.

Digital - Color – Formato 1,85:1 – 67 minutos

2009:

Título original: **VINCERE.**

Título español del estreno en salas: **VINCERE.**

Fecha de estreno: 19 de mayo de 2009 (Cannes) / 20 de mayo de 2009 (Italia). Fecha de estreno en España: 11 de junio de 2010. Nacionalidad: Italia-Francia. Producción: Offside, Rai Cinema, Celluloid Dreams, Istituto Luce, con el apoyo de Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC), Eurimages, Provincia Autónoma de Trento, Film Commission Torino-Piemonte y Film Commission Regione Piemonte. Productor: Mario Gianani. Productor ejecutivo: Olivia Sleiter. Productores asociados: Christian Baute y Hengameh Panahi. Jefe de producción: Lilia Cioccarelli.

Intérpretes: Giovanna Mezzogiorno (*Ida Dalser*), Filippo Timi (*Benito Mussolini / Benito Albino adulto*), Fausto Russi Alesi (*Riccardo Paicher*), Michela Cescon (*Rachele Mussolini*), Pier Giorgio Bellocchio (*Pietro Fedele*), Corrado Ivernizzi (*Doctor Cappelletti*), Paolo Pierobon (*Giulio Bernardi*), Bruno Cariello (*Juez*), Francesca Picozza (*Adele Dalser*), Simona Nobili (*Madre superiora*), Vanessa Scalera (*Hermana misericordiosa*), Giovanna Mori (*Alemana*), Patrizia Bettini (*Cantante*), Silvia Ferretti (*Caperucita roja*), Corinne Castelli (*Lágrima*), Giovanni Vettorazzo (*Policía de guardia*), Fabrizio Costello (*Benito Albino niño*), Anna Bianchi (*Hermana San Clemente*), Alberto Bellocchio (*Presidente de la asamblea*), Maria Luisa Bellocchio y Letizia Bellocchio (*Monjas*), Gianni Schicchi Gabrieli (*Garibaldino*), Carlo Crivelli (*Músico*).

Argumento: Marco Bellocchio. Guión: Marco Bellocchio y Daniela Ceselli. Fotografía: Daniele Cipri. Música original: Carlo Crivelli. Montaje: Francesca Calvelli. Diseño de producción: Marco Dentici. Dirección artística: Briseide Siciliano. Decorados: Laura Casalini. Vestuario: Sergio Ballo. Maquillaje: Francesca Buffarello y Francesco Nardi. Peluquería: Alberta Giuliani y Patrizia Corridoni. Ayudante de dirección: Francesca Polic Greco. Sonido: Gaetano Carito. Efectos especiales: Fabio Traversari. Efectos visuales: Massimo Cipollina, Paola Trisoglio y Stefano Marinoni. Operador de cámara: Matteo Carlesimo. Script: Lucille Cristaldi.

Color (Fujicolor) – Formato 1,85:1 – 128 minutos – 35 mm.

Palmarés: Sección oficial del Festival de Cannes. 8 premios David di Donatello: director, fotografía, diseño de producción, vestuario, maquillaje, peluquería, montaje, y efectos visuales. (7 nominaciones: película, actor, actriz,

guión, productor, música y sonido). Globos de oro italianos: premio especial a Marco Bellocchio, premio a la mejor actriz y a la mejor fotografía. Premios del Sindicato de Periodistas Italianos a la mejor actriz, fotografía, montaje y diseño de producción. Premio Sant Jordi a la mejor actriz extranjera. Premio especial del Jurado del Festival de Uruguay. Premio de la Sociedad de Críticos estadounidenses a la mejor actriz. Premio del Festival de Chicago al mejor actor y a la mejor fotografía. Premio al mejor actor en el Festival italiano de Bastia.

2010:

Título original: **SORELLE MAI**.

Film no estrenado en España.

[Remontaje ampliado de *Sorelle*]

Estreno: Festival de Venecia 2010/ 16 de marzo de 2011. Nacionalidad: Italia. Producción: Fare Cinema, Kavac Film, Rai Cinema, Provincia de Piacenza, Comune di Bobbio. Productor ejecutivo: Marco Bellocchio.

Intérpretes: Pier Giorgio Bellocchio (*Giorgio Mai*), Donatella Finocchiaro (*Sara Mai*), Elena Bellocchio (*Elena Mai*), Maria Luisa Bellocchio (*Mariuccia Mai*), Letizia Bellocchio (*Letizia Mai*), Gianni Schicchi Gabrieli (*Gianni*), Alba Rohrwacher (*Profesora Vitaliani*), Valentina Bardi (*Irene*), Silvia Ferretti (*Silvia*), Irene Baratta (*Profesora*), Alberto Bellocchio (*Presidente del consejo escolar*), Anna Bianchi.

Argumento y guión: Marco Bellocchio. Fotografía: Gianpaolo Conti [episodio 1999], Marco Sgorbati, Matteo Fago y William Santero. Música original: Carlo Crivelli y Enrico Pesce. Montaje: Francesca Calvelli. Dirección artística: G. Maria Sforza Fogliari. Vestuario: Daria Calvelli [episodio 2004], Marcella Piccinini [episodios 2007 y 2008]. Maquillaje: Valentina Iannuccilli y Margot Sesani. Ayudante de dirección: Lucille Cristaldi. Sonido: Gaetano Carito, Alessandro Zanon, Raffaele Zanon, Fulgenzio Ceccon y Filippo Porcari.

Digital - Color – Formato 1,85:1 – 104 minutos

Palmarés: Nominaciones David di Donatello: director y montaje; Nominaciones a los premios del sindicato de periodistas italianos: director, actriz (Donatella Finocchiaro), y montaje.

2012:

Título original: **BELLA ADDORMENTATA**.

Film no estrenado en España

Fecha de Estreno: 5 de septiembre de 2012 (Festival de Venecia) / 6 de septiembre. Fecha de estreno en España: film no estrenado en España.

Nacionalidad: Italia-Francia. Producción: Cattleya, Babe Film, RAI Cinema, La Banque Postale Images 5, Sofica Manon 2, Friuli Venezia Film Commission. Productores: Marco Chimenz, Giovanni Stabilini y Riccardo Tozzi. Productores ejecutivos: Franco Bevione y Fabio Massimo Cacciatori. Co-productor: Fabio Conversi. Productor de línea: Matteo De Laurentiis. Delegada de producción: Francesca Longardi. Jefe de producción: Simona Batistelli.

Intérpretes: Toni Servillo (*Senador Uliano Beffardi*), Isabelle Huppert (*“Divina Madre”*), Maya Sansa (*Rossa*), Alba Rohrwacher (*Maria Beffardi*), Michele Riondino (*Roberto*), Pier Giorgio Bellocchio (*Doctor Pallido*), Gianmarco Tognazzi (*Marido de la “Divina Madre”*), Brenno Placido (*Federico*), Fabrizio Falco (*Pipino*), Gigio Morra (*El persuasor*), Federica Fracassi (*La madre de Maria*), Roberto Herlitzka (*El psiquiatra*), Carlotta Cimator (*Rosa*), Antonio De Mateo (*Médico*), Vanessa Scalera (*Diputada del PD*), Francesca Golia y Cristina Odasso (*Amigas de María*), Giulia Maulucci (*Especialista*), Sara Alzetta (*Madre de Roberto*), Fabrice Scott (*Cura*), Enrico Cavallero (*Portero*), Riccardo Cirilli (*Primario*), Carmelo Galatti (*Médico católico*), Simona Nobili (*Hija de una mujer en la barrera*), Giacomo Tarso (*Enfermero*).

Argumento: Marco Bellocchio. Guión: Marco Bellocchio, Stefano Rulli y Veronica Raimo. Fotografía: Daniele Cipri. Música original: Carlo Crivelli. Montaje: Francesca Calvelli. Diseño de producción: Marco Dentici. Dirección artística: Briseide Siciliano. Decorados: Laura Casalini. Vestuario: Sergio Ballo. Maquillaje: Vincenzo Mastrantonio y Diego Prestopino. Ayudante de dirección: Lucille Cristaldi. Sonido: Pierpaolo Lorenzo y Pierpaolo Merafino. Montaje de sonido: Alessandro Feletti. Mezclas: Gaetano Canto. Efectos Visuales: Paola Trisoglio. Operadores de cámara: Pier Giorgio Bellocchio y Matteo Carlesimo.

Color – Formato scope 2,35:1 – 115 minutos.

Música adaptada: “Abdulmajid”, de Philip Glass, interpretada por David Bowie.

Palmarés: Premio David di Donatello a la mejor actriz secundaria (Maya Sansa) (Nominación: sonido). Premio del Sindicato de Periodistas Italianos (Nastro D’Argento) al mejor actor (Toni Servillo). (6 nominaciones: director, actores secundarios (Michele Riondino y Fabrizio Falco), guión, diseño de producción y sonido). Premio de la Crítica del Festival de Sao Paolo. Premio Brian y Premio Marcello Mastroianni a Fabrizio Falco en el Festival de Venecia.

CORTOMETRAJES, MEDIOMETRAJES, FILM MILITANTES, OBRAS PARA TELEVISIÓN Y PARTICIPACIÓN EN FILMS COLECTIVOS (Ficción y documental).

1961:

LA COLPA E LA PENA [Cortometraje de ficción].

[Trabajo final del primer curso (1960-1961) en el Centro Sperimentale di Cinematografia].

Nacionalidad: Italia. Producción: Centro Sperimentale di Cinematografia. Jefe de producción: Titano Cervone.

Intérpretes: Alberto Maravalle (*La vittima*), Setafano Satta Flores (*El verdugo*), Maria Pia Vaccarezza (*Giulia*).

Argumento y guión: Marco Bellocchio. Fotografía: Cesare Fontana. Ayudante de dirección: Frans Weisz. Operador de cámara: Antonio Piazza.

Blanco y negro – 1,33:1. – 12 minutos – 35 mm.

1961:

ABBASSO IL ZIO [Cortometraje documental].

Nacionalidad: Italia. Productor: Giorgio Patara.

Narrador: Riccardo Cucciolla.

Argumento y guión: Marco Bellocchio. Fotografía: Guido Cosulich de Pecine. Música: Armando Trovajoli. Montaje: Pino Giomini y Silvano Agosti (sin acreditar). Ayudante de dirección: Gustavo Dahl y Sandro Franchina. Operador de cámara: Antonio Piazza.

Blanco y negro – 1,33:1. – 13 minutos – 35 mm.

1962:

GINEPRO FATTO UOMO [Mediometraje de ficción].

[Trabajo final para la diplomatura (1961-1962) en el Centro Sperimentale di Cinematografia].

Nacionalidad: Italia. Producción: Centro Sperimentale di Cinematografia. Jefe de producción: Adriana Belluccio.

Intérpretes: Kerstin Wartel (*Maddalena*), Setafano Satta Flores (*Ginepro Pozzi*), Paolo Graziosi (*Baldini*), Ettore Toscano (*Igor*), Francesco Crescimone (*Estudiante universitario*).

Argumento y guión: Marco Bellocchio. Fotografía: Ettore De Tomasi. Ayudante de dirección: Gustavo Dahl. Operador de cámara: Alberto Marrama. Ayudante de cámara: Giuseppe Lanci. Dirección artística: Giantito Buchiellaro. Secretario de montaje: Frans Weisz.

Blanco y negro – 1,33:1. – 44 minutos – 35 mm.

1969:

AMORE E RABBIA: “DISCUTIAMO, DISCUTIAMO” [Segmento del film colectivo]

Los otros episodios: “L’indifferenza” (Carlo Lizzani); “Agonia” (Bernardo Bertolucci); La sequenza del fiore di carta (Pier Paolo Pasolini) y “L’amore” (Jean-Luc Godard).

Ficha común:

Fecha de estreno: 29 de mayo de 1969 (Roma, Italia). Fecha de estreno en España: . Nacionalidad: Italia-Francia.

Producción: Castoro Film (Roma) y Anouchka Film (París). Productor: Carlo Lizzani. Colaboradores de producción: Paolo Lombardo y Raniero Di Giovanbattista.

Ficha del episodio de Bellocchio:

Intérpretes: Marco Bellocchio (*El profesor*), Sergio Elia (*Estudiante y presidente con barba blanca*), Roberto Marigliano (*Estudiante reformista con peluca*), Patrizia Cavalli e Ilda Bartolini (*Contestatarias*), Mimmo Rafaele, Gianloredo Carbone, Marco Visalberghi, Claudia Mancina, Stefania Jaconis, Silvana Mazzocchi (*Estudiantes*), Enzo Tarquini (*Policía*), y otros estudiantes de la Universidad de Roma.

Argumento, guión y montaje: Marco Bellocchio y Elda Tattoli. Fotografía: Aiace Parolin. Operador de cámara: Pino De Biasi. Escenografía: Mimmo Scavia. Sonido: Amelio Verona. Co-realización: Elda Tattoli.

Color (Technicolor) – Formato 2,35:1 (Techniscope) – 24 minutos – 35 mm.

Palmarés: Sección oficial del Festival de Berlín.

1969:

PAOLA / IL POPOLO CALABRESE HA RIALZATO LA TESTA

[Film militante producido por la Unión de Comunistas Italianos marxistas-leninistas. Largo documental].

Producción: Servire il Popolo.

Fotografía: Dimitri Nicolau e Ivan Stoinov.

Blanco y negro – Formato 1,33:1 – 84 minutos – 16 mm.

1969:

VIVA IL PRIMO MAGGIO ROSSO E PROLETARIO

[Film militante producido por la Unión de Comunistas Italianos marxistas-leninistas. Largo documental].

Producción: Servire il Popolo.

Fotografía: Dimitri Nicolau. Colaboradores: Virginia Onorato y Roberto Cacciaguerra.

Blanco y negro; y color – Formato 1,33:1 – 25 minutos – 16 mm.

1980:

VACANZE IN VAL TREBBIA [Mediometraje].

Estreno: 30 de agosto de 1980. Nacionalidad: Italia. Producción: Antea Cinematografica, Odyssia. Productor: Enzo Porcelli.

Intérpretes: Marco Bellocchio (*El padre*), Gisella Burinato (*La madre*), Pier Giorgio Bellocchio (*El hijo*), Gianni Schicchi Gabrieli (*Un amigo*), Beppe Ciavatta (*Un amigo*), Gionata Cella (*El niño desnudo*).

Argumento y guión: Marco Bellocchio. Fotografía: Luigi Verga. Música: Nicola Piovani. Montaje: Anna Rosa Napoli. Dirección artística: Gianluigi Olmi. Vestuario: Antonia Guiso. Sonido: Remo Ugolinelli.

Color – 1,33:1. – 50 minutos – 16 mm, hinchado a 35 mm.

1984

IMPRESSIONS D'UN ITALIEN SUR LA CORRIDA EN FRANCE

[Documental para la serie de televisión francesa: “Regard sur la France”].

Estreno en televisión: 28 de octubre de 1984. Nacionalidad: Francia-Italia. Producción: France 3-INA, Faso TV. Productor: Achille Manzotti. Director de producción: Yves Valèro.

Intervienen: Curro Caro, Simón Casas, Christian Lesur, José María Manzanares.

Argumento y guión: Marco Bellocchio. Fotografía: Michel Lecocq, Jacques Gaudin, Gérald Dumour. Montaje: Mirco Garrone. Sonido: Jean Mallet, Xavier Bauthrin y Thierry Jandroz.

Color – 1,33:1. – 55 minutos – 16 mm.

1993

L'UOMO DAL FIORE IN BOCCA

[Cortometraje para televisión]

Estreno: 6 de septiembre de 1993. Nacionalidad: Italia. Producción: RAI Due. Productor ejecutivo: Gabriella Pagliani. Director de producción: Nello Ripanti.

Intérpretes: Michele Placido (*El hombre de las flores*), Ernestina Chinova (*La mujer*), Antonino Bellomo (*El cliente*).

Argumento: La obra homónima (1922) de Luigi Pirandello. Guión: Marco Bellocchio. Fotografía: Enzo Ghinassi. Música: Carlo Crivelli. Montaje: Roberto Carradori. Dirección artística y vestuario: Amedeo Fago. Vestuario: Lia Morandini. Sonido: Michele Meloncelli. Colaboración artística: Francesca Calvelli y Gianpaolo Conti. Operador: Raffaello Imparato.

Color – 1,33:1. – 34 minutos – Video.

1995:

SOGNI INFRANTI, RAGIONAMENTI E DELIRI

[Documental para televisión]

Estreno en televisión: 1 de diciembre de 1995. Nacionalidad: Italia. Producción: RAI Tre y Filmalbatros. Productor ejecutivo: Pier Giorgio Bellocchio.

Intervienen: Vittorio Foà, Aldo Brandirali, Enrico Fenzi y Massimo Gidoni.

Argumento y guión: Marco Bellocchio y Daniela Ceselli. Fotografía: Roberta Allegrini. Música: Carlo Crivelli, Riccardo Giagni, Arvo Pärt y Area. Montaje: Francesca Calvelli y Federico Ricci. Sonido: Marco Grillo.

Color y blanco y negro – 1,33:1. – 52 minutos – Video.

1997:

ELENA [Cortometraje, germen de los futuros films *Sorelle* y *Sorelle Mai*]

Nacionalidad: Italia-Suiza. Producción: Filmalbatros, Televisione Svizzera Italiana (TSI) y Waka Films. Productor ejecutivo: Pier Giorgio Bellocchio.

Intérpretes: Elena Bellocchio, Pier Giorgio Bellocchio y Francesca Calvelli.
Argumento y guión: Marco Bellocchio. Fotografía: Federico Schlatter. Música: Carlo Crivelli. Montaje: Emanuela Di Giunta. Vestuario: Daria Calvelli. Sonido: Maurizio Argentieri.
Color – 1,85:1. – 6 minutos – Video.

1998

LA RELIGIONE DELLA STORIA

[Documental para la serie de televisión *Alfabeto Italiano*] (co-dirigido por Francesca Calvelli)

Nacionalidad: Italia. Producción: RAI Tre y Lantia Cinema & Audiovisivi. Productor ejecutivo: Beppe Attene.
Argumento y guión: Marco Bellocchio y Francesca Calvelli. Montaje: Francesca Pagliarani. Documentalista: Rosina Balestrazzi Giudici.
Color y blanco y negro – 1,33:1. – 44 minutos – Video.

1999

NINA [Cortometraje]

Nacionalidad: Italia. Producción: Trickshow S.r.l., Zone Attive y Filmalbatros. Productor: Pier Giorgio Bellocchio y Andrea Marotti.

Intérpretes: Ennio Fantastichini (Konstantin / El director), Fabio Camilli (Konstantin), Lucia Tartaglia, Sarah Baumann, Alessandra Bruno, Chiara Cefalú, Anna Mascino, Eleonora Mazzoni y Roberta Spagnuolo (Nina).

Argumento: La obra *La gaviota* (1896) de Anton Chejov. Guión: Marco Bellocchio y Daniela Ceselli. Ayudante de dirección: Daniela Ceselli.

Color – 1,33:1. – 13 minutos – Betacam SP.

1999:

UN FILO DI PASSIONE [Cortometraje]

Nacionalidad: Italia. Producción: FareCinema.

Intérpretes: Maya Sansa y Pier Giorgio Bellocchio.

Argumento y guión: Marco Bellocchio y Daniela Ceselli. Fotografía: Gianpaolo Conti. Montaje: Francesca Calvelli.

Sonido: Maurizio Argentieri.

Color – 1,33:1. – 6 minutos – Betacam SP.

2002

ADDIO DEL PASSATO [Documental para televisión]

Nacionalidad: Italia. Producción: Filmalbatros y Teatro municipale di Piacenza. Productor: Marco Bellocchio y Sergio Pellone.

Intervienen: Eleonora Alberici, Daniela Pilla, Paola Quagliata, Corrado Ambiveri, Luigi Battistoni, Giovanni Beretta, Corrado Casati, Valeria Ferri, Giovanni Gregnani, Eugenia Ratti, Elena Rossi, Antonio Salvadori, Carlo Torregiani y Gianni Zucca.

Argumento y guión: Marco Bellocchio. Fotografía: Pasquale Mari. Montaje: Francesca Calvelli. Dirección artística y vestuario: Sara Renzi. Sonido: Mauro Lazzaro. Ayudante de dirección: Giuseppe Eusepi.

Color – 1,85:1. – 47 minutos – HDCam.

2002:

LA PRIMAVERA DEL 2002. L'ITALIA PROTESTA, L'ITALIA SI FERMA

[Documental colectivo]

Directores (junto a Marco Bellocchio): Alfredo Angeli, Franco Angeli, Giorgio Alorio, Mario Balsamo, Giorgio Benelli, Giuliana Berlinguer, Mario Cambi, Maurizio Carrassi, Fiore De Rienzo, Carlo Di Carlo, Massimo Felisatti, Niccolò Ferrari, Gianfranco Fiore, Andrea Frezza, Giuliana Gamba, Roberto Giannarelli, Franco Giraldi, Ugo Gregoretti, Sabina Guzzanti, Age, Wilma Labate, Salvatore Maira, Giulio Manfredonia, Francesco Ranieri Martinotti, Francesco Maselli, Gianni Minà, Mario Monicelli, Cesare Noia, Lucio Pellegrini, Paolo Pietrangeli, Gillo Pontecorvo, Andrea Porporati, Marco S. Puccioni, Nino Russo, Massimo Sani, Stefano Scialotti, Pasquale Scimeca, Ettore Scola, Gianni Serra, Paolo Sorrentino, Gianni Spina, Paolo y Vittorio Taviani, Riccardo Tortora, Marco Turco y Fulvio Wetzl.

Nacionalidad: Italia. Productora: Fondazione Cinema nel Presente y Confederazione Generale Italiana del Lavoro (CGIL). Productor: Mauro Berardi. Fotografía: Mario Amura y Luca Bigazzi. Montaje: Francesca Calvelli.

Color – 53 minutos – Video.

Trabajos en el Marco de la Escuela “Fare Cinema”:

1997:

IL GABBIANO, ATTO I, SCENA SECONDA [Cortometraje]

Nacionalidad: Italia. Producción: FareCinema.

Intérpretes: Andrea Di Stefano, Anna Sozzani, Paolo Buscarini.

Argumento: La obra *La gaviota* (1896) de Anton Chejov. Guión: Stefano Rulli. Fotografía: Federico Schlatter.

Montaje: Francesca Calvelli y Alfredo Alvigini.

Color – 1,33:1. – 6 minutos – Betacam SP.

2000

L’AFFRESCO [Cortometraje]

Estreno: 1 de septiembre de 2000. Nacionalidad: Italia. Producción: FareCinema.

Intérpretes: Paolo Briguglia, Jacqueline Lustig, Gianni Schicchi Gabrieli, Alessandro Bettero, Sergio Ruffino.

Argumento y guión: Marco Bellocchio y Daniela Ceselli. Música: Enrico Pesce. Montaje: Francesca Calvelli.

Vestuario: Daria Calvelli. Sonido: Maurizio Argentieri. Ayudante de dirección: Daniela Ceselli y Alessandro Bettero.

Color – 1,85:1. – 15 minutos – Digital Betacam.

2001:

IL MAESTRO DI CORO [Cortometraje]

Estreno: 1 de septiembre de 2000. Nacionalidad: Italia. Producción: FareCinema.

Intérpretes: Paolo Briguglia, Lucia Tartaglia, Elena Bellocchio, Elena Griseri, el coro Gerberto de Bobbio.

Argumento y guión: Marco Bellocchio y Daniela Ceselli. Fotografía: Matteo Fago. Música: Enrico Pesce. Montaje:

Francesca Calvelli. Sonido: Giuseppe Eusepi.

Color – 1,85:1. – 14 minutos – Digital Betacam.

2002:

APPUNTI PER UN FILM SU ZIO VANJA [Cortometraje]

Nacionalidad: Italia. Producción: FareCinema.

Intérpretes: Pier Giorgio Bellocchio, Laura De Santis, Pietro De Silva, Marco Delle Foglie, Carmine Di Marco, Elena Patta y Alessandra Roca.

Argumento: La obra *Tío Vania* (1899) de Anton Chejov. Guión: Marco Bellocchio. Fotografía: Gigi Martinucci.

Montaje: Lorenzo Ciccinato. Sonido: Fabrizio Bacherini.

Color – 1,85:1. – 13 minutos – Digital Betacam.

2002:

OGGI È UNA BELLA GIORNATA [Cortometraje]

Nacionalidad: Italia. Producción: FareCinema.

Intérpretes: Christo Jivkov, Gianni Schicchi Gabrieli, Paolo Kessisoglu, Elena Bellocchio, Alessia Mazzenga y Benedetta Sartori.

Argumento y guión: Marco Bellocchio y Daniela Ceselli. Fotografía: Matteo Fago, William Santero y Marco Sgorbati. Música: Enrico Pesce. Montaje: Francesca Calvelli.

Color – 1,85:1. – 13 minutos – Digital Betacam.

2003:

LA CAVALLINA STORNA [Cortometraje inédito]

Nacionalidad: Italia. Producción: FareCinema.

Intérpretes: Simona Nobili, Matteo Ragalli y Elena Bellocchio.

Argumento y guión: Marco Bellocchio y Daniela Ceselli. Fotografía: Matteo Fago, William Santero y Marco Sgorbati. Música: Enrico Pesce. Montaje: Francesca Calvelli.

Color – 1,85:1. – Digital Betacam.

2004:

LA FAMIGLIA DEL VAMPIRO [Cortometraje inédito]

Nacionalidad: Italia. Producción: Corso Tricshow Roma.

Intérpretes: Elena Bellocchio, Simona Nobili.
Argumento y guión: Marco Bellocchio.
Color – 1,85:1.– Digital Betacam.

COLABORACIONES EN EL GUIÓN DE FILMS DIRIGIDOS POR OTROS:

1976:

PIANETA VENERE

Director: Elda Tattoli.

Guión: Elda Tattoli y Marco Bellocchio.

Intérpretes: Bedy Moratti (Amelia), Mario Piave (Matteo), Lillia Brignone (Madre de Amelia), Francisco Rabal (Chófer), Farley Granger, Pierre Cressoy, Marina Berti, Lou Castel, Giancarlo Cobelli, Marco Bellocchio y Franco Interlenghi.

1979:

ARMONICA A BOCCA

Director: Piero Natoli.

Guión: Piero Natoli y Marco Bellocchio, sobre un argumento de Piero Natoli.

Intérpretes: Luisa Maneri (Elisa), Antonio Ballerio (Psiquiatra), Bruna Cealti.

2003:

RADIO WEST

Director: Alessandro Valori.

Guión: Alessandro Valori, Marco Bellocchio y Francesco Colangelo, sobre un argumento de Alessandro Valori.

Intérpretes: Pier Giorgio Bellocchio (Ale Fabiani), Pietro Taricone (Rizzo), Massimo Bossi (Petron), Kasia Smutniak (Iliana), Marco Cocci, Piero Maggì, Dejan Acimovic, Francesco Pozzi.

ACTOR:

1960: *Cora*, de N. Long Cuong

1960: *Pietro*, de Jakob Laub

1960: *L'amore*, de Marcello Pandolfi

1960: *Le mani tese*, de Enzo Battaglia

1966: *Francesco d'Assisi*, de Liliana Cavani (Pietro di Stacia)

1969: *Amore e rabbia: "Disutiamo, discutiamo"* (El profesor)

1972: *Pianeta Venere*, de Elda Tattoli (funcionario comunista)

1972: *Sbatti il mostro in prima pagina (Noticia de una violación en primea página)* (periodista)

1980: *Vacanze il Val Trebbia*

2002: *A un milímetro dal cuore*, [Cortometraje] de Iole Natoli

2002: *L'ora di religione (La sonrisa de mi madre)*, (Hombre en la fiesta)

2003: *Buongiorno, notte (Buenos días, noche)*, (Hombre en la sesión de espiritismo)

Actor de doblaje:

1965: *I pugni in tasca (Las manos en los bolsillos)*, [Voz del cura en el funeral]

1967: *La Cina è vicina (China está cerca)*, [Voz del rector]

1970: *N. P. Il segreto*, de Silvano Agosti, [Voz del predicador]

1972: *I racconti di Canterbury* (Los cuentos de Canterbury), de Pier Paolo Pasolini. Bellocchio dobla a John Francis Lane.

1974: *Salò o le 120 giornate di Sodoma (Saló o los 120 días de Sodoma)*, de Pier Paolo Pasolini. Bellocchio dobla a Aldo Valletti.

1977: *Porci con le ali*, de Paolo Pietrangeli. Bellocchio dobla a Lou Castel.

SUPERVISIÓN ARTÍSTICA O COLABORACIÓN:

1997: *Torino Boys*, de Antonio Manetti y Marco Manetti. [Telefilm]. Supervisor artístico.

1997: *L'appartamento*, de Francesca Pirani. [Telefilm]. Supervisor artístico.

2001: *Un mondo diverso è possibile*, VV.AA. [Documental]. Colaborador.

INTERVENCIONES DESTACADAS:

- 1967: *Cinéastes de notre temps: Nouveau visage du cinéma italien*. [documental TV].
- 1974: *Fellini in città ovvero Frammenti di una conversazione su Federico Fellini*, de Maurizio Ponzi. [cortometraje documental].
- 1980: *Les rendez-vous du dimanche*. [programa de la televisión francesa]
- 1980: *Io sono Anna Magnani*, de Chris Vermorcken. [documental].
- 1996: *Ritratti d'autore: Marco Bellocchio*. [documental TV].
- 2003: *Stessa rabbia, stessa primavera*, de Stefano Incerti. [documental sobre *Buongiorno, notte*].
- 2005: *Fuorio foco, cinema, ribelli e rivoluzionari*, de Federico Greco y Mazzino Montinari. [documental]
- 2005: *Cineastas contra magnates*, de Carles Benpar. [documental].
- 2005: *Essere Claudia Cardinale*, de Stefano Mordini. [documental TV].
- 2006: *Marcello, una vita dolce*, de Mario Canale y Annarosa Morri. [documental].
- 2006: *Materia e visione*, de Matteo Pizzarello y Alessandro Valori. [cortometraje documental sobre *Il regista di matrimoni*].
- 2009: *Negli occhi*, de Daniele Anzellotti y Francesco Del Grosso. [documental sobre Vittorio Mezzogiorno].
- 2009: *Franco Cristaldi e il suo cinema paradiso*, de Massimo Spano. [documental].
- 2009: *Di me cosa ne sai*, de Valerio Jalongo. [documental].
- 2011: *Voi siete qui*, de Francesco Matera. [documental].
- 2013: *Tutte le storie di Piera*, de Peter Marcias. [documental sobre Piera Degli Espositi].

AYUDANTE DE DIRECCIÓN:

- 1961: *Collage di Piazza del Popolo*, de Sandro Franchina

TEATRO Y ÓPERA:

- 1969: *Timone d'Atene*, de William Shakespeare. Piccolo Teatro di Milano. Con Salvo Randone.
- 2000: *Macbeth*, de William Shakespeare. Teatro India di Roma. Con Michele Placido.
- 2004: *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi. Teatro Municipale de Piacenza. Con Alberto Gazale.
- 2010: *Rigoletto a Mantova*, de Giuseppe Verdi. Retransmitida por TV desde el Palacio Ducal de Mantua. Con Plácido Domingo.
- 2014: *Zio Vanya*, de Anton Chejov. Con Michele Placido y Sergio Rubini.

5.1.2 Filmografía y fichas de la obra de Costa-Gavras:

Filmografía de Costa-Gavras como director:

- 1958: *Les rates* [cortometraje]
1965: *Compartiment tueurs* (*Los raíles del crimen*)
1967: *Un homme de trop* (*Sobra un hombre*)
1969: *Z* (*Z*)
1970: *L'aveu* (*La confesión*)
1972: *État de siège* (*Estado de sitio*)
1975: *Section spéciale* (*Sección especial*)
1978: *Grand Canyon* [cortometraje documental]
1979: *Clair de femme* (*Una mujer singular*)
1982: *Missing* (*Desaparecido*)
1983: *Hanna K.* (*Hanna K.*)
1986: *Conseil de famille* (*Consejo de familia*)
1988: *Betrayed* (*El sendero de la traición*)
1989: *Music Box* (*La caja de música*)
1991: *Contre l'oubli: "Pour Kim Song-man"* [cortometraje]
1993: *La petite apocalypse*
1994: *À propòs de Nice, la suite: "Les Kankobals"* [cortometraje documental]
1995: *Lumière et compagnie* (*Lumière y compañía*): "*Costa-Gavras, France*"
[cortometraje]
1997: *Mad City* (*Mad City*)
2002: *Amen* (*Amén*)
2003: *Parthenon* [cortometraje de animación]
2005: *Le couperet* (*Arcadia*)
2009: *Eden à l'Ouest* (*Edén al oeste*)
2012: *Le capital* (*El capital*)

Ficha técnica y artística de las películas de Costa-Gavras:

LARGOMETRAJES:

1965:

Título original: **COMPARTIMENT TUEURS.**

Título español del estreno en salas comerciales: **LOS RAÍLES DEL CRIMEN.**

Estreno: 17 de noviembre de 1965; Estreno en España: 14 de marzo de 1966 (con algunos cortes de censura). Nacionalidad: Francia. Producción: Productions et Éditions Cinématographiques Françaises (PECF). Productor: Julien Derode. Director de producción: Jean-Paul de Lamotte.

Intérpretes: Yves Montand (*Inspector Grazzi*), Simone Signoret (*Eliane Darrès*), Jacques Perrin (*Daniel*), Catherine Allégret (*Bambi Bombat*), Charles Denner (*Bob Vatsky*), Jean-Louis Trintignant (*Eric Grandin*), Michel Piccoli (*René Cabourg*), Pascale Roberts (*Georgette Thomas*), Claude Mann (*Jean-Lou*), Pierre Mondy (*Comisario Tarquin*), Nadine Alari (Señora Grazzi), Bernadette Lafont (*La hermana de Georgette*), Claude Dauphin (*Hermano de Eliane*), George Géret (*Un agente de policía*), Monique Chaumette (*Madame Rivolani*), Maurice Chevit (*Un inspector*), Jacques Dynam (*Un inspector*), Tanya Lopert (*Madame Gaudy*), Christian Marin (*El cuñado*), Jenny Orléans (*La hermana de René Cabourg*), Paul Pavel (*Rivolani*), Philippe Rouleau (*El inspector Antoine*), Serge Rousseau (*El controlador del tren*), André Valmy (*Un inspector*), José Artur (*El periodista*), Maurice Auzel (*Inspector en el café*), Claude Berri (*Un portero*), Marcel Bozzuffi (*Agente de policía*), Françoise Arnoul (*Una alumna en la escuela veterinaria*), Daniel Gélin (*Veterinario*), Clément Harari (*Una mujer en el Bistrot*), Jean Droze (*El hombre de la P.J.*), Serge Marquand (*Amante de Georgette*), Albert Michel (*El dueño del Bistrot*), Charles Millot (*El médico*), Denise Péron (*Una bebedora*), William Sabatier (*Un comisario*), Jacqueline Staup (*La jefa de Bambi*), Josée Steiner (*Empleada del "Arizona"*), Lionel Vitant (*Policía*), André Weber (*Borracho*), Dominique Zardi (*Policía en el Bistrot*), Bernard Paul, Jean-Pierre Périer, Jean Lefebvre, Lucien Desagneaux y Robert Sabatier.

Argumento: La novela *Compartiment Tueurs* (1962) de Sébastien Japrisot. Guión: Costa-Gavras. Fotografía: Jean Tournier. Música original: Michel Magne. Montaje: Christian Gaudin. Dirección artística: Rino Mondolini. Operador de cámara: Maurice de Lille. Sonido: Jo de Bretagne. Ayudante de dirección: Jean-Pierre Périer-Pillu. Script: Annie Maurel.

Blanco y negro – Formato 2,35:1 (CinemaScope) – 95 minutos – 35 mm.

Palmarés: Premio al mejor film extranjero de la National Board of Review. Premio Edgar Allan Poe.

1967:

Título original: **UN HOMME DE TROP.**

Título español del estreno en salas comerciales: **SOBRA UN HOMBRE.**

Estreno: 5 de abril de 1967 (Participa en el Festival de Moscú en julio de 1967). Estreno en España: 19 de agosto de 1968 (Con un corte de censura de 2 minutos). Nacionalidad: Francia-Italia. Producción: Les Productions Artistes Associés (París), Terra Film y Sol Produzione (Roma). Productor: Costa-Gavras y Harry Saltzman. Productor ejecutivo: Raymond Froment. Jefe de producción: André Hoss.

Intérpretes: Charles Vanel (*Passevin*), Bruno Cremer (*Cazal*), Jean-Claude Brialy (*Jean*), Michel Piccoli (*El hombre de más*), Gérard Blain (*Thomas*), Claude Brasseur (*Groubec*), Jacques Perrin (*Kerk*), François Périer (*Moujon*), Claude Brosset (*Ouf*), Pierre Clémenti (*Lucian*), Michel Creton (*Solin*), Paolo Frantini (*Philippe*), Julie Dassin (*Chica*), Nino Segurini (*Lecocq*), Monique Chaumette (*Madame Moujon*), Maurice Garrel (*Forrez*), Jean-François Gobbi (*Salve*), Michel Gonzalès (*Martin*), Med Hondo (*Florent*), Billy Kearns (*Hoffer*), René Lefèvre (*Coronel Guers*), Guy Mairesse (*Tricard*), Philippe Forquet (*Topart*), Roger Marion (*Titus*), Michel Modo (*El judío torturado*), Françoise Pavy (*Suzanne*), Marc Porel (*Octave*), Saddy Rebbot (*Hardy*), Mony Reh (*La madre del miliciano*), Albert Rémy (*Emile*), Gérard Sarafian (*Balec*), Serge Sauvion (*Félix*), Jacqueline Staup (*La religiosa*), Dominique Viriot (*Julien*), Michèle Bardollet (*Micheline*), René Alone (*El médico*), Edmond Ardisson (*El cajero*), André Dalibert (*El brigadier de la gendarmería*), Gérard Darrieu (*El camionero*), Mario David (*El chófer*), Michel Duplaix (*El confidente*), Roger Pera (*Roy*), Michel Carles, Jean Etcheverry y Jean-Louis Le Goff.

Argumento: La novela *Un homme de trop* (1958) de Jean-Pierre Chabrol. Guión: Costa-Gavras. Diálogos: Daniel Boulanger. Fotografía: Jean Tournier. Música original: Michel Magne. Montaje: Christian Gaudin. Dirección artística: Maurice Colasson. Vestuario: Colette Baudot. Sonido: Guy Villette. Ayudante de dirección: Bernard Paul. Script: Annie Maurel. Efectos especiales: René Albouze y Georges Iaconelli.

Color (Eastmancolor) – Formato 2,35:1 (Techniscope) – 106 minutos – 35 mm.

1969:

Título original: **Z**.

Título español del estreno en salas comerciales: **Z**.

Estreno: 26 de febrero de 1969. Estreno en España: 17 de octubre de 1977. Nacionalidad: Francia-Argelia. Producción: Reggane Films (París) y Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique (Argelia). Productor: Jacques Perrin y Ahmed Rachedi. Productores asociados: Philippe d'Argila y Erich Slumberger. Intérpretes: Yves Montand ("**Z**"), Jean-Louis Trintignant (*El juez de instrucción*), Irene Papas (*Hélène*), Renato Salvatori (*Yago*), Charles Denner (*Manuel, el abogado del Comité*), Marcel Bozzuffi (*Vago*), Jacques Perrin (*El periodista*), François Périer (*El procurador*), Pierre Dux (*El General*), George Géret (*Nick, el testigo de cargo*), Bernard Fresson (*Matt, el abogado del Comité*), Julien Guiomar (*El coronel*), Magali Noël (*La hermana de Nick*), Jean Bouise (*El diputado Georges Pirou*), Clotilde Joano (*Shoula, la secretaria del Comité*), Habib Reda, Maurice Baquet (*El "Tigre"*), Jean Dasté (*Ilya Coste*), Van Doude (*El director del Hospital*), Jean-François Gobbi (*Jimmy, "El boxeador"*), Gérard Darrieu (*Baroné*), Guy Mairesse (*Dumas, llamado "El ruso"*), Andrée Tainsy (*La madre de Nick*), Eva Simonet (*Nicki, la hija del procurador*), José Artur (*Redactor en jefe del periódico*), Raoul Coutard (*Cirujano inglés*), Bob de Bragelonne (*Subsecretario de Estado de Agricultura*), Steve Gadler (*Fotógrafo inglés*), Gabriel Jabbour (*Bozzini*), Georges Rouquier, Hassan Hassani (*El chófer del General*), Jean-Pierre Miquel (*Pierre, un abogado*), Sid Ahmed Agoumi y Allel El Mouhib. Jacques Monod (*Voz del fiscal general*), William Sabatier (*Voz de Yago*).

Argumento: La novela *Z* (1966) de Vassilis Vassilikos. Guión: Costa-Gavras y Jorge Semprún. Fotografía: Raoul Coutard. Música original: Mikis Theodorakis. Dirección musical: Bernard Gérard. Montaje: Françoise Bonnot. Dirección artística: Jacques D'Ovidio. Vestuario: Piet Bolscher. Sonido: Michèle Boehm, Alex Pront y Jean Nény. Ayudantes de dirección: Ghaouti Bendedouche y Philippe Monnier. Script: Annie Maurel. Efectos especiales: René Albouze y Georges Iaconelli. Operadores de cámara: Jean Garcenot, Taibi Lamouri y Georges Liron.

Color (Eastmancolor) – Formato 1,66:1 – 123 minutos – 35 mm.

Palmarés: Oscar a la mejor película de habla no inglesa (Argelia) y al mejor montaje (3 nominaciones: película, director y guión adaptado). Premio Especial del Jurado y al mejor actor (Jean-Louis Trintignant) en el Festival de Cannes. Premio BAFTA a la mejor música (3 nominaciones: película, guión y montaje). Globo de Oro a la mejor película extranjera. Premios del Círculo de Críticos de Nueva York al mejor film y al mejor director. Nominada por el Sindicato de Directores de América. Gran Premio de la Academia del Cine Francés

1970:

Título original: **L'ÂVEU**.

Título español del estreno en salas comerciales: **LA CONFESIÓN**.

Estreno: 29 de abril de 1970. Estreno en España: 29 de marzo de 1971 (con el final censurado).

Nacionalidad: Francia-Italia. Producción: Les Films Corona, Les Films Pomeran (París), Fono-Roma y Selenia Cinematografica (Roma). Productor: Robert Dorfmann y Bertrand Javal. Jefe de producción: Claude Hauser.

Intérpretes: Yves Montand ("*Gérard*"), Simone Signoret (*Lise Londonova*), Gabriele Ferzetti (*Kohoutek*), Michel Vitold (*Smola*), Antoine Vitez (*Jean*), Monique Chaumette (*Renée*), Michel Robin (*Procurador*), Jean Lescaut (*Relator*), Marcel Cuvelier (*Ex-ministro de seguridad*), Michel Beaune (*Abogado de Gérard*), Guy Mairesse (*Médico*), Jean Bouise (*Capataz de la fábrica, Karel Berger*), Gilles Segal (*Namec*), Jacques Rispal (*Sling*), Gérard Darieux (*Relator B*), François Marthouret (*Relator*), Basil Diamantopoulos (*Svab*), Umberto Roho (*Zadovsky*), Maurice Jacquemont (*Ministro*), Laszlo Szabo (*Janusek*), Paul Savatier (*Oscar*), Mark Eyraud (*Osik*), George Aubert (*Joseph*), André Sellier (*Vavro*), Claude Vernier (*Bedrich*), Charles Moulin (*Otto*), Patrick Lancelot (*Relator A*), Henri Marteau (*Wagner*), Pierre Descazes (*Kohler*), William Jacques (*André*), Jean-François Gobbi (*Rudolf*), Monique Hestay (*Enfermera*), Pierre Moncorbier (*El presidente Novak*), Jean-Paul Cisife (*Bacilex*), Nicole Vervil (*Fucikova*), Monique Hestay (*Enfermera*).

Argumento: El libro de memorias *La confesión* (1967) de Artur London. Guión: Jorge Semprún. Fotografía: Raoul Coutard. Música original: Giovanni Fusco. Montaje: Françoise Bonnot. Dirección artística: Bernard Evein. Vestuario: Piet Bolscher. Maquillaje: Maud Begon. Peluquería: Alex Archambault. Sonido: William Robert Sivel. Ayudante de dirección: Alain Corneau. Script: Monique Herran. Operador de cámara: Georges Liron. Foto-fija: Chris Marker e Yves Mirkine.

Color (Eastmancolor) – Formato 1,66:1 – 135 minutos – 35 mm.

Palmarés: Premio Sant Jordi a la mejor película extranjera. Premio del Sindicato de Críticos Italianos al mejor director. Premio del National Board of Review (USA). Nominada al Globo de Oro al mejor film extranjero. Nominada al Premio U.N. BAFTA. Nominada al Premio de la Sociedad de Críticos Estadounidense al mejor guión.

1972:

Título original: **ÉTAT DE SIÈGE.**

Título español del estreno en salas comerciales: **ESTADO DE SITIO.**

Estreno: 30 de diciembre de 1972 (Alemania Federal); 8 de febrero de 1973 (Francia). Estreno en España: 7 de diciembre de 1978. Nacionalidad: Francia-Italia-Alemania Federal. Producción: Reggane Films (París), Euro International Film y Unidis (Italia) y Dieter Geissler Filmproduktion (Munich). Productor: Jacques Perrin. Productores ejecutivos: Jacques-Henri Barratier y Léon Sanz. Jefes de producción: Léon Sanz y Pascal Bazart.

Intérpretes: Yves Montand (*Philip Michael Santore*), Renato Salvatori (*Capitán López*), O.E. Hasse (*Carlos Ducas*), Jacques Weber (*Hugo*), Jean-Luc Bideau (*Este*), Maurice Teynac (*Ministro del Interior*), Yvette Etievant (*La senadora de la oposición*), Harald Wolff (*Ministro de Exteriores*), Evangeline Peters (*Sra. Santore*), Nemesio Antunes (*El Presidente de la República*), Mario Montilla (*Inspector Fontana*), Andrés Falcón (*Diputado Fabbri*), Gérard Manneveau (*Bardés*), Jean-François Gobbi (*Periodista*), Aldo Francia (*Doctor Francia*), Jerry Brouer (*Anthony Lee*), Roberto Navarrete (*Capitán Romero*), Alejandro Cohen (*Un militante*), Eugenio Guzmán (*El portavoz*), Gilbert Brandini (*Periodista*), Gloria Lass (*Estudiante torturada*), Rafael Benavente (*Inspector*), Eduardo Naveda (*Inspector*), Maurice Jacquemont (*Rector*), Douglas Harris (*Director de la AID*), Robert Holmes (*Nuncio papal*), Alejandro Sieverina (*Macchi*), Patricia Guzmán (*Esther*), Alejandro Misle (*Presidente de la Asamblea*), Marta Contreras (*Alicia*), Julio Zarata (*Profesor de la academia de policía*), Jacques Perrin (*Operador de radio*).

Argumento y guión: Costa-Gavras y Franco Solinas. Fotografía: Pierre-William Glenn. Música original: Mikis Theodorakis. Dirección musical: Bernard Gérard. Montaje: Françoise Bonnot. Dirección artística: Jacques D'Ovidio. Vestuario: Piet Bolscher. Maquillaje: Maud Begon. Sonido: Michèle Boehm y Jacques Maumont. Ayudante de dirección: Christian de Chalonge. Script: Sylvette Baudrot. Director de fotografía de la segunda unidad: Silvio Caiozzi.

Color (Eastmancolor) – Formato 1,66:1 – 120 minutos – 35 mm.

Palmarés: Premio Louis Delluc. Premio U.N. BAFTA. Nominada al BAFTA a la mejor música. Nominada al Globo de Oro a la mejor película extranjera.

1975:

Título original: **SECTION SPÉCIALE.**

Título español del estreno en salas comerciales: **SECCIÓN ESPECIAL.**

Estreno: 23 de abril de 1975. Estreno en España: 22 de abril de 1977. Nacionalidad: Francia-Italia-Alemania Federal. Producción: K.G. Productions, Reggane Films, Les Productions Artistes Associés (París), Goriz Film (Roma) y Janus Films (Frankfurt). Productor: Jacques Perrin, Giorgio Silvagni, Costa-Gavras y Michèle Ray-Gavras. Productor asociado: Claude Heymann. Jefe de producción: Gérard Crosnier y Bernard Bouix.

Intérpretes (por orden de aparición): Louis Seigner (*Joseph Barthélemy, Ministro de Justicia*) Michel Lonsdale (*Pierre Pucheu, Ministro del Interior*), Roland Bertin (*Dayras, el Secretario General del Ministerio de Justicia*), Ivo Garrani (*El Almirante, Vicepresidente del Gobierno de Vichy*), François Maistre (*El marqués de Brinon, embajador de Vichy en París*), Jacques Spiesser (*Fredo, un resistente comunista*), Henri Serre (*Prefecto Ingrand, Delegado del Ministerio del Interior en la zona ocupada*), Heinz Bennent (*Mayor Beumelburg, oficial de enlace con el delegado del gobierno de Vichy*), Hans Richter (*Oficial nazi*), Pierre Dux (*Procurador General Cavarroc*), Jacques François (*Procurador del Estado Gaboldé*), Claudio Gora (*Primer Presidente de la Corte de Apelación, Villette*), Michel Galabru (*Presidente Courmet*), Claude Piéplu (*Bénon, Presidente de la Sección Especial*), Hubert Gignoux (*El juez de negro*), Jacques Ouvrier (*Un consejero*), Alain Nobis (*El primer consejero*), Jean Bouise (*Consejero Linais*), Jean Champion (*Fiscal General Gouinot*), Julien Bertheau (*Fiscal General Dupuy*), Julien Guiomar (*Juez Tetaud*), Maurice Teynac (*Fiscal General suplente*), Guy Rétoré (*Brechet*), Yves Robert (*Bastard, un acusado*), Jacques Rispal (*Abraham Trzebrucki, un acusado*), Eric Rouleau (*Friedmann*), Guy Mairesse (*Redondeau*), Bruno Cremer (*Sampaix, acusado, periodista de L'Humanité*), Jacques Perrin (*Abogado Lafargue*), Yvon Leenart, Vincent Darconat, André Simon, Jacques Mars, Jacques Monnet, Eva Simonet, Pierre Risch, Hugh Morton, Rick Neilan, René Eyrouk, Michel Caccia, Denis Le Guillou, Jean-Gabriel Nordmann, Pierre-François Pistorio, Patrick Raynal, Nathalie Roussel, Gilles Tamiz, Yves Wecker, Claude-Emile Rosen, Eric Laborey, Didier Albert, Carole Lange, Daniel Breton, Romain Bouteille, Jean-Marie Robain, Dagmar Heller, Willy Schultes, Nicole Desailly, Henri Marteau, Serge Marquand, Maurice Dorléac, Maurice Baquet, Bernard Zacharias, Robert Benoît, Gilbert Brandini, Jean-François Gobbi, Patrick Lancelot, Jean-Pierre Miquel, Louis Daquin, William Sabatier, Rachel Salik, JánosGönczöl, Thérèse Liotard, Fanny Delbrice, Claude Vernier, Roland Monod, Jean-Denis Robert, Agnès Château, Patrick Feigelson, Jacques Mathou, Bob Castilla, Costa-Gavras (*Miliciano tomando sopa en una terraza*), Yves Montand (*Miliciano tomando sopa en una terraza*).

Argumento: El libro *L'affaire de la Section Spéciale* (1973) de Hervé Villeré. Guión: Costa-Gavras y Jorge Semprún. Fotografía: Andréas Winding. Música original: Éric Demarsan. Montaje: Françoise Bonnot. Dirección artística: Max Douy. Vestuario: Hélène Nourry. Maquillaje: Maud Begon. Sonido: Harald Maury, Jacques Maumont y Françoise London. Ayudante de dirección: Denys Granier Deferre. Script: Sylvette Baudrot. Operador de cámara: Jean Harnois. Color (Eastmancolor) – Formato 1,66:1 – 120 minutos – 35 mm.

Palmarés: Premio al mejor director en el Festival de Cannes. Nominada al Globo de Oro al mejor film extranjero.

1979:

Título original: **CLAIR DE FEMME.**

Film no estrenado en España.

[Título español del estreno en video: **UNA MUJER SINGULAR**]

Estreno: 29 de agosto de 1979. Nacionalidad: Francia-Italia-Alemania Federal. Producción: Les Films Corona, Société des Films Gibe (París), Parva Cinematografica (Roma) y Janus Filmproduktion GmbH (Frankfurt). Productor: Georges-Alain Vuille, Renzo Rossellini y Mauro Verardi. Jefe de producción: Michel Choquet.

Intérpretes: Yves Montand (*Michel Follin*), Romy Schneider (*Lydia Tovalski*), Romollo Valli (*Galba*), Lila Kedrova (*Sonia Tovalski*), Heinz Bennent (*Georges*), Roberto Benigni (*El barman de Clapsy's*), Dieter Schidor (*Sven Svensson*), Catherine Allégret (*La prostituta*), François Perrot (*Alain*), Daniel Mesguich (*Comisario Curbec*), Michel Robin (*El médico*), Gabriel Jabbour (*Sacha*), Hans Verner (*Klaus, el embajador*), Jean-Claude Boillaud (*El piloto de línea*), Jean-François Gobbi (*El cuñado*), Gabriel Dussurget (*El director de los Teatros Líricos*), Fanny Delbrice (*La enfermera*), André Dumas (*Jacques*), Jacques Dynam (*Taxista antipático*), Michèle Lituac (*Sirvienta portuguesa*), Philippe Manesse (*Taxista que reclama su dinero*), Jean-Pierre Rambal (*Criado*), Jean Reno (*Policía de la Plaza de la Concordia*), Katia Romanoff (*Princesa Koulopouloff*), Miranda Campa (*Criada de Lydia*), Ibrahim Seck (*Taxista africano*), Pierre Cheremetieff (*Cantante ruso*), Eliane Borras, Isabelle Bucaille, Béatrice Constantini, Jacques Sempey, Mireille Pame, Bob Castilla, Giuliana Calandra, Margherita Ciboldi y Antonia Berkof.

Argumento: La novela *Clair de femme* (1977) de Romain Gary. Guión: Costa-Gavras. Fotografía: Ricardo Aronovich. Música original: Jean Musy. Montaje: Françoise Bonnot. Dirección artística: Mario Chiari y Eric Simon. Vestuario: Emile Poirot y Edith Vesperini. Maquillaje: Michel Deruelle. Peluquería: Jean-Max Guérin. Sonido: Claude Villand, Pierre Gamet y Michèle Boëhm. Ayudante de sonido: Jacques Audiard. Ayudante de dirección: Bernard Paul. Script: Élisabet Rappeneau. Operadores de cámara: Philippe Brun, Jacques Labesse y Christine Asperti.

Color – Formato 1,66:1 – 98 minutos – 35 mm.

Palmarés: Premio César al mejor sonido. (3 nominaciones: película, director y actriz, Romy Schneider).

1982:

Título original: **MISSING.**

Título español del estreno en salas comerciales: **DESAPARECIDO.**

Estreno: 12 de febrero de 1982. Estreno en España: 27 de septiembre de 1982. Nacionalidad: Estados Unidos. Producción: Edward Lewis Production, PolyGram Filmed Entertainment y Universal Pictures. Productores: Edward y Mildred Lewis. Productor ejecutivo: Jon Peters y Peter Guber. Productor asociado: Terry Nelson.

Intérpretes: Jack Lemmon (*Ed Horman*), Sissy Spacek (*Beth Horman*), John Shea (*Charles Horman*), Melanie Mayron (*Terry Simon*), Charles Cioffi (*Capitán Ray Tower*), David Clennon (*Cónsul Phil Putnam*), Richard Venture (*El embajador*), Janice Rule (*Kate Newman, la periodista*), Jerry Hardin (*Coronel Sean Patrick*), Richard Bradford (*Andrew Babcock*), Joe Regalbuto (*Frank Teruggi*), Keith Szarabajka (*David Holloway*), John Doolittle (*Dave McGeary*), Ward Costello (*Congresista*), Hansford Rowe (*Senador*), Tina Romero (*María*), Richard Whiting (*Funcionario americano*), Martin LaSalle (*Paris*), Terry Nelson (*Coronel Clay*), Robert Hitt (*Peter Chernin*), Félix González (*Inspector Rojas*), M.E. Ríos (*Señora Durán*), Jorge Russek (*Espinosa*), Edna Necoechea (*Pía*), Alan Penrith (*Samuel Cross*), Alex Camacho (*Silvio*), Manuel Ávila Camacho (*Doctor del hospital mental*), Kimberley Farr (*Joven rubia en la Fundación Ford*), Elizabeth Cross (*Ann*), Piero Cross (*Director del hotel*), Josefina Echanove (*Doctora*), John Fenton (*Carlos*), Harry Kopoian (*Director del depósito de cadáveres*).

Argumento: La novela “*The execution of Charles Horman. An American Sacrifice*” (1978) de Thomas Hauser. Guión: Costa-Gavras y Donald Stewart, con la colaboración en los diálogos de John Nichols, sin acreditar. Fotografía: Ricardo Aronovich. Música original: Vangelis. Montaje: Françoise Bonnot. Diseño de producción: Peter Jamison. Dirección artística: Lucero Isaac y Agustín Ituarte. Decorados: Linda Spheeris. Vestuario: Joe I. Tompkins. Sonido: Daniel Brisseau y José García. Maquillaje: Mark Reedall. Ayudante de dirección: Elie Cohn. Script: Annie Maurel. Efectos especiales: Laurencio Cordero y Jesús G. Durán. Operador de cámara: Philippe Brun. Script: Sylvette Baudrot.

Color (Technicolor) – Formato 1,85:1 – 122 minutos – 35 mm.

Palmarés: Palma de Oro y premio al mejor actor (Jack Lemmon) en el Festival de Cannes. Oscar al mejor guión adaptado. (3 nominaciones: película, actor: Jack Lemmon y actriz: Sissy Spacek). 2 premios BAFTA: guión adaptado y sonido. (5 nominaciones: película, director, actor, actriz y música original). Premio del Sindicato de Guionistas al mejor guión. 5 nominaciones a los Globos de Oro: película, director, actor, actriz y guión.

1983:

Título original: **HANNA K.**

Título español del estreno en salas comerciales: **HANNA K.**

Estreno: 6 de septiembre de 1983. Estreno en España: Pase en la Filmoteca Española en 1986 y estreno definitivo el 18 de noviembre 2003, tras el prestreno previo en el Festival de Valladolid. Nacionalidad: Francia-Israel. Producción: K.G. Productions, Gaumont y Films A2. Productor: Michèle Ray-Gavras. Productores asociados: Edward Lewis y Bob Cortez. Jefes de producción: Gérard Crosnier y Maurizio Mattei.

Intérpretes: Jill Clayburgh (*Hanna Kaufman*), Jean Yanne (*Victor Bonnet*), Gabriel Byrne (*Joshua Herzog*), Mohammad Bakri (*Selim Bakri*), David Clennon (*Amnon*), Shimon Finkel (*Profesor Leventhal*), Oded Kotler (*El extraño*), Michal Bat-Adam (*Mujer rusa*), Dafna Levy (*Dafna*), Dan Muggia (*Capitán Allenby-Bridge*), William Berger (*Periodista alemán*), Robert Sommer (*Presidente de la Corte*), Bruno Corazzari (*Presidente de la Corte*), Amnon Kapeliouk (*Juez*), Ronald Guttman (*El director de la prisión*), Dalik Volonitz (*Sargento en un control*), Luca Barbareschi (*Joven abogado*), Gideon Amir (*Abogado*).

Argumento y guión: Franco Solinas y Costa-Gavras. Fotografía: Ricardo Aronovich. Música original: Gabriel Yared. Director musical: Michel Ganot. Montaje y efectos de sonido: Françoise Bonnot. Dirección artística: Pierre Guffroy. Decorados: Ariel Roshko y Gianni Silvestri. Vestuario: Edith Vesperini. Maquillaje: Jean-Pierre Eychenne y Lee Harman. Sonido: Pierre Gamet y Claude Villand. Ayudante de dirección: Claire Denis. Script: Sylvette Baudrot. Efectos especiales: Giovanni Corridori y Jean-François Cousson. Operador de cámara: Philippe Brun. Color (Fujicolor) – Formato 1,66:1 – 100 minutos – 35 mm.

Palmarés: Sección oficial del Festival de Venecia 1983. Nominada al César al mejor montaje.

1986:

Título original: **CONSEIL DE FAMILLE.**

Título español del estreno en salas comerciales: **CONSEJO DE FAMILIA.**

Estreno: 16 de marzo de 1986. Estreno en España: 24 de abril de 1987. Nacionalidad: Francia. Producción: K.G. Productions, Gaumont y Films A2. Productor: Michèle Ray. Jefe de producción: Gérard Rosnier.

Intérpretes: Johnny Hallyday (*Louis, El padre*), Fanny Ardant (*Marianne, la madre*), Guy Debord (*Max Faucon*), Laurent Romor (*François, de niño*), Rémi Martin (*François, de joven*), Juliette Rennes (*Martine, de niña*), Caroline Pochon (*Martine, de joven*), Ann-Gisel Glass (*Sophie*), Fabrice Luchini (*El "abogado podrido"*), Patrick Bauchau (*Octave, el hermano de la madre*), Julien Bertheau (*El propietario anciano de una de las casas*), Françoise Bette (*Mathilde, la cuñada*), Françoise Michaud (*Nicole, la criada*), Laurent Peters (*Athanase*), Rosine Cadoret (*La vecina chismosa*), Vincent Martin (*Pierre, primo*), Philippe de Brugada (*Propietario con la pistola*), Robert Deslandes (*Vecino en Bretaña*), Michel Cremades (*el instalador Darty*), Anne Macina (*Monique, prima*), Gérard Dubois (*Hombre en el metro*), Anne y Emmanuelle Loisel (*Gemelas, primas*), Charly Chemouny y Mouss (*Gemelos búlgaros*).

Argumento: La novela *Le conseil de famille* (1983) de Francis Ryck. Guión: Costa-Gavras. Fotografía: Robert Alazraki. Música original: Georges Delerue. Dirección musical: Georges Delerue. Montaje: Marie-Sophie Dubus. Dirección artística: Eric Simon. Vestuario: Corinne Jorry. Maquillaje: Thi-Loan Nguyen. Sonido: Elvire Lerner y Jean-Paul Muger. Ayudantes de dirección: Frédéric Blum. Script: Sylvette Baudrot. Efectos especiales: René Albouze y Georges Iaconelli. Operadores de cámara: Patrick Blossier, Nathalie Durand y Jacques Monge.

Color (Eastmancolor) – Formato 1,85:1 – 103 /120 minutos. (Existen controversias en torno a la duración, porque hay dos versiones del film. La del estreno en Francia, más larga, y una cortada por el director, para el estreno mundial, en base a razones artísticas) – 35 mm.

Palmarés: Nominada al César al mejor actor revelación (Rémi Martin).

1988:

Título original: **BETRAYED.**

Título español del estreno en salas comerciales: **EL SENDERO DE LA TRAICIÓN.**

Estreno: 26 de agosto de 1988; Estreno en España: 23 de enero de 1989. Nacionalidad: Estados Unidos. Producción: United Artists, Winkler Films y CST Telecommunications. Productor: Irwin Winkler. Productores ejecutivos: Joe Eszterhas y Hal W. Polaire.

Intérpretes: Debra Winger (*Catherine Weaver / Katie Phillips*), Tom Berenger (*Gary Simmons*), John Heard (*Michael*), Betsy Blair (*Gladys Simmons*), John Mahoney (*Shorty*), Ted Levine (*Wes*), Albert Hall (*Al Sanders*), Jeffrey DeMunn (*Flynn*), David Clennon (*Jack Carpenter*), María Valdez (*Rachel Simmons*), Brian Bosak (*Joey Simmons*), Robert Swan (*Dean*), Richard Libertini (*Sam Kraus*), Alan Wilder (*Duffin*), Clifford A. Pellow (*Reverendo Russell Johnson*), Ralph Foody (*Lyle*), Shawn Schepps (*Betty Jo*), Dolores Drake (*Toby*), Stephen E. Miller (*Buster*), Suzie Payne (*Ellie*), Timothy Hutton (*Juglar en la feria*).

Argumento y guión: Joe Eszterhas. Fotografía: Patrick Blossier. Música original: Bill Conti. Montaje: Joëlle Van Effenterre. Diseño de producción: Patricia Von Brandenstein. Dirección artística: Stephen Geaghan. Decorados: Jim Erickson. Vestuario: Joe I. Tompkins. Maquillaje: Al Magallon. Efectos especiales: Ken Speed. Ayudante de dirección: Rob Cowan. Operador de cámara: Armin Matter.

Color – Formato 1,85:1 – 123 minutos – 35 mm.

1989:

Título original: **MUSIC BOX.**

Título español del estreno en salas comerciales: **LA CAJA DE MÚSICA.**

Estreno: 22 de diciembre 1989; Estreno en España: 16 de marzo de 1990. Nacionalidad: Estados Unidos. Producción: Carolco Pictures. Productor: Irwin Winkler. Productores ejecutivos: Joe Eszterhas y Hal W. Polaire. Productor asociado: Nelson McCormick. Director de producción: Michael Polaire.

Intérpretes: Jessica Lange (*Ann Talbot*), Armin Mueller-Stahl (*Michael Laszlo*), Frederic Forrest (*Jack Burke, el fiscal*), Donald Moffat (*Harry Talbot*), Lukas Haas (*Mikey Talbot*), Cheryl Lynn Bruce (*Georgine Wheeler, la ayudante de Ann*), J.S. Block (*Juez Silver*), Michael Rooker (*Karchy Laszlo*), Mari Töröcsik (*Magda Zoldan*), Sol Frieder (*Istvan Boday, el segundo testigo*), Elzbieta Czyzewska (*Melinda Kalman, la cuarta testigo*), Magda Szekely Marburg (*Judit Hollo, la primera testigo*), Felix Shuman (*James Nathanson, el perito*), Michael Shillo (*Geza Vamos, el tercer testigo*), Ned Schmidtke (*Dean Talbot*), George Pusep (*Vladimir Kostav, testigo de la defensa*), Tibor Kenderesi (*Pal Horvath, el testigo terminal*), Christiana Nicola (*Marie*), György Emöd (*Andra Nagy*), Magda Sass (*Traductora*), Ralph Foody (*Prestamista*), Owen J. Rice (*Periodista en el juzgado*), Margo Winkler (*Irma Kiss*), Larry Brandenburg (*John Staley*), Agnes Wallwitz (*Traductora*), Zoltán Gera (*Hombre en Budapest*).

Argumento y guión: Joe Eszterhas. Fotografía: Patrick Blossier. Música original: Philippe Sarde. Montaje: Joëlle Van Effenterre. Diseño de producción: Jeannine Claudia Oppewall. Dirección artística: László Rajk. Decorados: Erica Rogalla. Vestuario: Rita Salazar. Maquillaje: Steve LaPorte. Sonido: Pierre Gamet y Gerald Lamps. Efectos especiales: Jerry Liebermann. Foto-fija: István Bartók. Director musical: Harry Rabinowitz.

Color – Formato 2,35:1 (Panavision) – 120 minutos – 35 mm.

Palmarés: Oso de Oro en el Festival de Berlín. Nominada al Oscar a la mejor actriz (Jessica Lange). Nominada al Globo de Oro a la mejor actriz (Jessica Lange).

1993

Título original: **LA PETITE APOCALYPSE.**

Film no estrenado en España.

[Puede hallarse en algunas fuentes como *Un pequeño apocalipsis*]

Estreno: 10 de febrero de 1993. Nacionalidad: Francia-Italia-Polonia. Producción: K.G. Productions (París), Nickelodeon Films (Roma), Heritage Films (Varsovia), Canal Plus, Centre National de la Cinématographie (CNC), Sofiarp, Bymages, Euroimages Fund of the Council of Europe y Polish Committee of Cinematography. Productor: Michèle Ray-Gavras. Productores ejecutivos: Conchita Airolti y Dino Di Dionisio. Productores asociados: Valerio De Paolis, Lew Rywin y Grzegorz Warchol. Jefe de producción: Gérard Gaultier.

Intérpretes: Jiri Menzel (*Stan*), André Dussollier (*Jacques*), Pierre Arditi (*Henri*), Anna Romantowska (*Barbara*), Maurice Bénichou (*Arnold*), Carlo Brandt (*El 'kiné'*), Chiara Caselli (*La hija de Luigi*), Enzo Scotto Lavina (*Luigi*), Jacques Denis (*Médico*), Olga Grumberg (*Ayudante del médico*), Jan Tadeusz Stanislawski (*Pitchik*), Beata Tyszkiewicz (*Sra. Pitchik*), Andreas Voutsinas (*Realizador americano*), Elena Gavras (*Ayudante del realizador*), Thibault de Montalembert (*Ayudante de Arnold*), Kazimierz Kaczor (*Vicecónsul polaco*), Bogdan Baer (*Guardia*), Henryk Bista (*Yanek*), Stanislas Gaczol y Janina Gaczol (*Intérpretes*), Jean-Claude Grumberg (*Kornfeld*), Françoise Castro (*Invitada*), Jean Lescot (*Invitado*), Jean-François Lapalus (*Amigo de Henri*), Alexia Stresi (*Criada*), Alexander Bancel, Rachid Madaoui y Gilles Porte (*Equipo de televisión*), Dominique Odic y Pierre 'Speedy' Duval (*Ouzbecos*), S. Gilbaud (*El Papa*), Stefano Masciarelli (*Voz del Papa*), Dominique Isnard (*Jeanne*), Julie Gayet.

Argumento: La novela *La petite apocalypse* (1983), de Tadeusz Konwicki. Guión: Jean-Claude Grumberg y Costa-Gavras. Diálogos: Jean-Claude Grumberg. Fotografía: Patrick Blossier. Música original: Philippe Sarde. Montaje: Joëlle Van Effenterre. Diseño de producción: Philippe Chiffre. Vestuario: Edith Vesperini. Sonido: Pierre Gamet y Claude Villand. Efectos especiales: Georges Demétrau. Ayudantes de dirección: Frédéric Blum y Francesca Marra. Script: Sylvette Baudrot. Operador de cámara: Jean-Marc Bringuier. Animaciones: Eric Chahi.

Color – Formato scope 2,35:1 – 110 minutos – 35 mm.

Palmarés: Sección oficial del Festival de Berlín.

1997:

Título original: **MAD CITY.**

Título español del estreno en salas comerciales: **MAD CITY.**

Estreno: 7 de noviembre de 1997. Estreno en España: 30 de abril de 1998. Nacionalidad: Estados Unidos. Producción: Arnold Kopelson Productions y Punch Productions. Productor: Arnold y Anne Kopelson. Productores ejecutivos: Stephen Brown, Wolfgang Glattes, Jonathan D. Krane. Productor asociado: Linda Warren. Jefe de producción: Bill Draper.

Intérpretes: Dustin Hoffman (*Max Brackett*), John Travolta (*Sam Baily*), Mia Kirshner (*Laurie*), Alan Alda (*Kevin Hollander*), Blythe Danner (*Sra. Banks*), Robert Prosky (*Lou Potts*), William Atherton (*Dolan*), Ted Levine (*Lemke*), Tammy Lauren (*Miss Rose*), William O'Leary (*Ejecutivo de la CNT*), Raymond J. Barry (*Dobbins*), Bill Nunn (*Cliff Williams*), Lucinda J Kennedy (*Jenny*), Akosua Busia (*Diane*), Ebbe Roe Smith (*Bartholomew*), Bingwa (*Nat Jackson*), Chris Byrne (*Cámara de la KXBD*), John Landis (*Doctor*), Jay Leno (*Él mismo*), Bobby Brewer, Max Becker, Philip David Robinson, Milton Davis, Jr., Jeremy Espinoza, Nicole Fellows, Victoria Gregson, Molly Hager,

Sarah Haney, Kyla Pratt, Paige Tamada, Hanna Vaughan (*Los niños*), Dyllan Christopher (*El hijo de Sam*), Sheila Short (*La mujer de Sam*), David Clennon (*Predicador callejero*), Larry King (*Él mismo*).

Argumento: Tom Matthews y Eric Williams. Guión: Tom Matthews. Fotografía: Patrick Blossier. Música original: Thomas Newman. Montaje: Françoise Bonnot. Diseño de producción: Catherine Hardwicke. Dirección artística: Ben Morahan. Decorados: Jan Pascale. Vestuario: Deborah Nadoolman. Maquillaje: Allan Apone. Sonido: Bertrand Lenclos y Sylvain Lasseur. Efectos especiales: David K. Pelsey. Efectos especiales: Claire Pergorier. Ayudantes de dirección: Dennis Maguire y Julian Wall. Script: Pamela Alch. Operador de cámara: Chris Squires.

Color (Technicolor) – Formato scope 2,35:1 – 122 minutos – 35 mm.

2002:

Título original: **AMEN.**

Título español del estreno en salas comerciales: **AMÉN.**

Estreno: 13 de febrero de 2002 (Festival de Berlín); Estreno en España: octubre de 2002 (Festival de Valladolid) / 10 de enero de 2003. Nacionalidad: Francia-Alemania-Rumanía. Producción: K.G. Productions, Renn Productions, Katharina, KC Medien, Canal Plus, TF 1 Films Production. Productor: Claude Berri, Michèle Ray-Gavras, Andrei Boncea e Yvon Crenn. Productores asociados: Pierre Grunstein, Dieter Meyer y Roland Pellegrino.

Intérpretes: Ulrich Tukur (*Teniente Kurt Gerstein*), Mathieu Kassovitz (*Padre Riccardo Fontana*), Ulrich Mühe (*El Doctor*), Michel Duchaussoy (*El Cardenal*), Ion Caramitru (*Conde Fontana*), Marcel Iures (*Papa Pío XII*), Friedrich von Thun (*Padre de Gerstein*), Antje Schmidt (*Mujer de Gerstein*), Hanns Zischler (*Grawitz*), Sebastian Koch (*Höss*), Erich Hallhuber (*Von Rutta*), Burkhard Heyl (*Director*), Angus McInnes (*Tittman*), Bernd Fischerauer (*Obispo Von Galen*), Pierre Franckh (*Pastor Wehr*), Richard Durden (*Embajador Taylor*), Monica Bleibtreu (*Sra. Hinze*), Justus von Dohnányi (*Barón Von otter*), Susanne Lothar (*Alexandra Baltz*), Marina Berti (*La Principessa*), Ovidiu Cuncea (*Stefan Lux*), Günther Maria Halmer (*Pastor Dibelius*), August Zirner (*Von Weizsäcker*), Horatio Malaele (*Fritsche*), Markus Hering (*Karl*), Alex Geringas (*Helmuth Franz*), Theodor Danetti (*Viejo cardenal*), Radu Banzaru (*Armin Peters*), Constantin Alexandrov (*Nuncio*), Heinz Gerhard Lück (*Viejo monje*), Michael Mendl (*Monsignore Hudal*), Niels Hansen (*Pastor Rebling*), Dorina Chiriac (*Berthe Gerstein*), Lilly Tukur (*Adelheid Gerstein*), Charles Brian (*Arnulf Gerstein*), Sophie Parea (*Bebé Gerstein*).

Argumento: La obra teatral *El vicario* (1963) de Rolf Hochhuth. Guión: Costa-Gavras y Jean-Claude Grumberg. Fotografía: Patrick Blossier. Música original: Armand Amar. Montaje: Yannick Kergoat. Diseño de producción: Ari Hantke. Dirección artística: Emita Frigato y Maria Miu. Decorados: Carmen Pasula. Vestuario: Edith Vesperini. Sonido: Pierre Gamet. Ayudantes de dirección: Radu Jude, Julie Gavras, Alain Olivieri, Yaël Fauthoux, Anne Abitbol. Script: Annie Maurel. Diseñador del cartel del film: Oliviero Toscani.

Color – Formato 1,85:1 – 130 minutos – 35 mm.

Palmarés: Premio César al mejor guión (6 nominaciones: película, director, actor –Mathieu Kassovitz–, fotografía, música y sonido). Premio Lumière al mejor film.

2005:

Título original: **LE COUPERET.**

Título español del estreno en salas comerciales: **ARCADIA.**

Estreno: 2 de marzo de 2005. Estreno en España: 21 de octubre de 2005 (Inauguración del Festival de Valladolid) / 28 de octubre de 2005. Nacionalidad: Francia-Bélgica-España. Producción: K.G. Productions, Studio Canal, France 2 Cinéma, Scope Invest (Francia), Les Films du Fleuve, Radio Télévision Belge Francophone (Bélgica), Wanda Vision (España). Productor: Michèle Ray-Gavras. Co-productores: Jean-Pierre y Luc Dardenne y José María Morales. Productores ejecutivos: Genevieve Lemal y Alexandre Lippens. Productor asociado: Arlette Ztlberg. Director de producción: Yvon Crenn.

Intérpretes: José García (*Bruno Davert*), Karin Viard (*Marlène Davert*), Ulrich Tukur (*Gérard Hutchinson*), Geordy Monfils (*Maxime Davert*), Christa Theret (*Betty Davert*), Olivier Gourmet (*Raymond Machefer*), Yvon Back (*Etienne Barnet*), Thierry Hancisse (*Inspector Kesler*), Olga Grumberg (*Iris Thompson, la entrevistadora*), Yolande Moreau (*Empleada de correos*), Dieudonné Kabongo (*Dr. Longus Quinlan, consejero matrimonial*), Jean-Pierre Gos (*Empleado del taller*), Vanessa Larré (*“Depredadora”*), Serge Larivière (*Inspector de policía*), Jeanne Savary (*Presentadora de televisión*), Luce Mouchel (*Madame Rick*), Philippe Bardy (*Monsieur Rick*), Jean-Michel Balthazar (*Barman del bar Arcadia*), Marie Kremer (*Judy Rick*), Raphaël D’Olce (*Gendarme de más graduación*), Renaud Rutten (*Gendarme en moto*), Michel Carcan (*Rolf Kranz*), Robert Borremans (*Inspector Otto Zirner*), Alain Guillo (*Jack*), Marc Legein (*M. Birch*), Marie-Hélène Bateau (*Mme. Birch*), Gérard Kuhn (*Léon Ringer, el profesor amante de Judy Rick*), Marie-Pierre Chaix (*Mme. Ringer*), Jean-Claude Grumberg (*Testigo del asesinato en televisión*), John Landis (*Padre en comisaría*), Julie Gavras (*Chica embarazada*), Romain Gavras (*Policía*), Donald E. Westlake (*Cameo*).

Argumento: La novela *The Ax* (1997) de Donald E. Westlake. Guión: Costa-Gavras y Jean-Claude Grumberg. Fotografía: Patrick Blossier. Música original: Armand Amar. Montaje: Yannick Kergoat. Diseño de producción: Laurent Deroo. Decorados: Igor Gabriel. Vestuario: Laurence Maréchal. Maquillaje: Thi-Loan Nguyen. Sonido: Nicolas Naegelen, Nicolas Moreau y Thomas Gauder. Ayudantes de dirección: Joseph Rapp, Charles Senard, Caroline Tambour y Gabrielle Hanne. Script: Marika Piedboeuf. Fotografías publicitarias: Oliviero Toscani.

Color – Formato 1,85:1 – 118 minutos – 35 mm.

Palmarés: Nominada al Premio César al mejor actor (José García) y al mejor guión adaptado.

2009:

Título original: **EDEN À L'OUEST.**

Título español del estreno en salas comerciales: **EDÉN AL OESTE.**

Estreno: 11 de febrero de 2009. Estreno en España: 29 de octubre de 2009. Nacionalidad: Francia-Grecia-Italia. Producción: K.G. Productions, Pathé, France 3 Cinéma, CinéCinéma, Medusa Film (Roma), Novo RPI, Finos Film (Atenas), Région Île-de-France, Greek Film Center, Hellenic Radio & Television (ERT), Nova, Odeon, East Media Services, The Greek National Tourist Office and Minister of Culture. Productor: Costa-Gavras, Michèle Ray-Gavras y Manos Krezias. Co-productores: Salem Brahimi, Léonard Glowinski y Dionyssis Samiotis. Productores ejecutivo: Nikos Doukas y Kostas Lambropoulos. Jefe de producción: Laurence Lafiteau.

Intérpretes: Riccardo Scamarcio (*Elias*), Odysseas Paspilioupoulos (*El amigo de Elias*). En el Club Edén: Léa Wiazemsky (*Nina*), Ulrich Tukur (*El mago, Nick Nickleby*), Juliane Koehler (*Christina Lisner*), Éric Caravaca (*Jack, director del complejo Edén*), Mona Achache (*Marie-Lou*), Tess Spentzos y Kristen Ross (*Amigos de Nina*), Stella-Melina Vasilaki (*La camarera*), Gil Alma (*Bob*), Marissa Triandafyllidou (*Directora del complejo Edén*),

Constantine Markoulakis (*Yvan*), Alexandre Bancel (*Bernard*). En el viaje: Dina Mihailidou (*Dina, la mujer del tractor*), Malois Psychogioudakis y Konstantina Hamalaki (*Los hijos de Dina*), Ireoklis Michaelidis (*Hombre del Mercedes*), Anny Loulou (*Su esposa*), Florian Martens (*Gunther, el camionero*), Antoine Monot, Jr. (*Karl, el segundo camionero*), Jean-Pierre Gros (*Franz*), Jean-Christophe Folly (*Cantante*), Zirek (*El compatriota de Elias*). En París: Anny Duperey (*La mujer que da un abrigo a Elias*), Michel Robin (*El portero del Lido*), Bonnafet Tabouriech (*El camarero de la brasserie*), Jean-Claude Grumberg (*Hombre a la salida del metro*), Julie Gavras (*Mujer con un carrito*).

Argumento y guión: Costa-Gavras y Jean-Claude Grumberg. Fotografía: Patrick Blossier. Música original: Armand Amar. Música adicional: Camille Adrien. Montaje: Yannick Kergoat. Diseño de producción: Alexandre Bancel. Dirección artística: Konstadinos Papageorgiou. Vestuario: Mathé Pontanier y Ioulia Stavridou. Sonido: Thanassis Arvanitis. Ayudante de dirección: Joseph Rapp. Operador de cámara: Michael Tsimperopoulos. Script: Angeliki Arvanitis. Efectos visuales: César Chiffre.

Color – Formato scope 2,35:1 – 110 minutos – 35 mm.

Palmarés: Premio del Jurado y de la Crítica en el Festival de Valencia.

2012:

Título original: **LE CAPITAL.**

Título español del estreno en salas comerciales: **EL CAPITAL.**

Estreno: 8 de septiembre de 2012 (Festival de Toronto) / 14 de noviembre de 2012 (Francia). Estreno en España: 27 de septiembre de 2012 (Festival de San Sebastián) / 30 de noviembre de 2012. Nacionalidad: Francia. Producción: K.G. Productions, France 2 Cinéma, The Bureau, Cofinova 8, France Télévision, Canal Plus, Ciné Plus, La Planète Rouge y Centre National du Cinéma et de l'Image Animée. Productor: Michèle Ray-Gavras. Productor ejecutivos: Gaetan Rousseau y Florence Masset.

Intérpretes: Gad Elmaleh (*Marc Tourneuil*), Gabriel Byrne (*Dittmar Rigule*), Natacha Régnier (*Diane Tourneuil*), Céline Sallette (*Maud Baron*), Bernard Le Coq (*Antoine de Suze*), Liya Kebede (*Nassim*), Hyppolite Girardot (*Raphaël Sieg*), Daniel Mesguich (*Jack Marmande*), Olga Grumberg (*Claude Marmande*), Philippe Duclos (*Jean Rameur*), Yann Sudnberg (*Boris Breton*), Erich Naggar (*Théo Craillon*), John Warnaby (*Stanley Greenball*), Jean-Marie Frin (*El tío Bruno*), Bonnafet Tarbouriech (*Letrado Tombière*), Daniel Martin (*El padre de Marc*), Claire Nadeau (*La madre de Marc*), Marie-Christine Adam (*La madre de Diane*), Nicolas Beaucaire (*Consejero del Elíseo, Beaucaire*), Jean-François Elberg (*El padre de Diane*), Astrid Whettnall (*Marilyn Gauthier*), Karine Pinoteau (*Ayudante de Claude Marmande*), Alexandre Gavras (*Pierre*), Nicolas Wanczycki (*Guigou*), Bruno Ricci (*Tino Notti*), John Pavai (*Paul Frost*), Céline Carrère (*Sylvie*), Didier Raymond (*Kelbert*), Sébastien Appleby (*Ferry*), Vincent Nameth (*Alain Faure*), Bixente Lizarazu (*El invitado del Louvre*), Olivier Ravanello (*Olivier, el periodista del Louvre*), Samuel Parisi (*Gabriel Tourneuil, el hijo de Marc*), Zidane Hilem (*Trabajador de Dior*), Paul Barrett (*Matthew Malbury*), Christophe Kourotchikine (*Alfred*), Angelo Aybar (*Zombard*), Philippe Cotain (*Kazarian*), Romain Gavras (*Hombre con un bebé en brazos*), Maud Gavras, Nina Gavras, Elias Hamon, Theo Hamon, Nino Ravanello, Marius Ravanello (*Niños*), John Landis (*Hombre saliendo de un hotel en Nueva York*).

Argumento: El libro *Le capital* (2004) de Stéphane Osmond. Guión: Costa-Gavras, Jean-Claude Grumberg y Karim Boukercha. Fotografía: Eric Gautier. Música original: Armand Amar. Montaje: Yannick Kergoat y Yorgos Lamprinos. Diseño de producción: Sebastian Birchler. Dirección artística: Sophie Hervieu. Vestuario: Eva-Marie Arnault. Sonido: Olivier Hespel, Thomas Desjonqueres y Daniel Sobrino. Ayudantes de dirección: Joseph Rapp y Dyllan Talleux. Script: Annie Maurel.

Color – Formato 2,35:1 (Techniscope) – 117 minutos – 35 mm.

Palmarés: Premio a la Solidaridad en el Festival de San Sebastián.

CORTOMETRAJES Y EPISODIOS DE FILMS COLECTIVOS:

1958:

Título original: **LES RATES**. [Cortometraje]

Nacionalidad: Francia. Producción: Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC).

Intérpretes: Guy Mairesse, Paniaras, Jean Patrick.

Argumento y guión: Costa-Gavras. Fotografía: Jean Bachelet. Ayudante de dirección: Johann van der Keuken.

Blanco y negro – Formato 1,33:1 – 5 minutos.

1978:

Título original: **GRAND CANYON**. [Cortometraje documental]

Nacionalidad: Francia. Producción: Télé Hachette (París). Director de producción: Michelle Wiat.

Intérpretes: Guy Mairesse, Paniaras, Jean Patrick.

Argumento y guión: Costa-Gavras. Fotografía: Bernard Lutic. Música: Vangelis. Dirección artística: Alain Valliergues y Jacques Enjalbert. Montaje: Marie-Sophie Dubus. Operador de cámara: Albert Werry.

Color – Formato 1,33:1 – 8 minutos – 35 mm.

1991:

Título original: **CONTRE L'OUBLI**. [Film colectivo]

Estreno: 11 de diciembre de 1991.

Nacionalidad: Francia. Producción: Amnistía Internacional y Les Films du Paradoxe. Productor y supervisor: Rafi Pitts. Fotografía: Philippe Muyl.

Color y Blanco y negro – Formato 1,35:1 – 110 minutos.

Segmento de Costa-Gavras: “Pour Kim Song-man, Corée”

Videoclip del cantante de rap M.C. Solaar, con Sai Sai.

Color – Formato 1,35:1 – 4 minutos – 35 mm.

1994:

Título original: **À PROPÒS DE NICE, LA SUITE**. [Film colectivo]

Estreno: 13 de septiembre de 1995.

Nacionalidad: Francia. Producción: Margo Films. Productor: Georges-Marc Benamou y François Margolin.

Color – Formato 1,35:1 – 100 minutos – 35 mm.

Segmento de Costa-Gavras: “Les Kankobals” –documental–

Color – Formato 1,35:1 – 12 minutos – 35 mm.

1995:

Título original: **LUMIÈRE ET COMPAGNIE**.

Título español del estreno en salas comerciales: **LUMIÈRE Y COMPAÑÍA**.

[Film colectivo]

Estreno: 20 de diciembre de 1995. Estreno en España: 26 de abril de 1996. Nacionalidad: Francia-Dinamarca-España-Suecia. Producción: CinéTévé, La Sept Arte, Igeldo Komunikazioa, Søren Starmose AB, Canal+, Arte, Eurimages y Musée du Cinéma de Lyon. Productor: Anne Andreu, Ángel Amigo, Humbert Balsan, Neal Edestein, Fabienne Servan-Schreiber y Søren Staermose.

Idea original: Philippe Poulet. Fotografía: Sarah Moon y Frédéric Leclerc. Operadores de la cámara “Lumière”: Philippe Poulet y Didier Perry. Dirección artística: Anne Andreu. Montaje: Roger Ikhlef y Timothy Miller. Sonido: Bernard Rochut y Jean Casanova. Música: Jean-Jacques Lemetre. Ayudante de dirección: Marc Oliver Drehet. Jefe de producción: Laurence Miller. Foto-fija: Sarah Moon.

Blanco y negro – Formato 1,35:1 – 90 minutos.

Segmento de Costa-Gavras:

Colaboradores e intervinientes: Willy Barboux, Régis Darmon Rigal, Vladimir Dassié, Waddie Debbache, Daphné Desjeux, Christelle Flieriag, Julie Gavras, Emile Jacquemard, Alice Miller, Yannick Pierre, Sandrine Poquet, Fabrice Poquet, Benjamin Py, Myriam Rakotomala, Amélie Raveneau, Jean Tabet y Costa-Gavras.

Blanco y negro – Formato 1,35:1 – 1 minuto.

2003:

Título original: **PARTHENON**. [Cortometraje de animación]

Fecha de estreno: 20 de mayo de 2003, Nueva York.

Nacionalidad: Grecia. Producción: Ministerio de Cultura Griego y Hellenic Culture Organisation. Productor: Christian Guillon.

Voz: Lydia Conordou

Consejeros históricos: Manolis Korres, Haralambos Bouras y Cornelia Hatziasiani. Música: Minos Matsas. Efectos visuales: L'Est (France). Dirección artística: Jerzy Kular. Sonido: Andreas Maniopoulos y Babis Blazoudakis.

Color – Formato 1,85:1 – 7 minutos.

COLABORACIONES EN EL GUIÓN DE FILMS DIRIGIDOS POR OTROS:

1976:

MR. KLEIN (EL OTRO SEÑOR KLEIN)

Director: Joseph Losey.

Guión: Franco Solinas, Fernando Morandi y Costa-Gavras (sin acreditar)

Intérpretes: Alain Delon (Mr. Robert Klein), Jeanne Moreau (Florence), Francine Bergé (Nicole), Michel Lonsdale (Pierre), Louis Seigner (El padre de Klein), Massimo Girotti (Charles), Suzanne Flon (La portera), Juliet Berto (Jeanine), Jean Bouise (El vendedor), Roland Bertin (Administrador del periódico), Jean Champion (Guardián del depósito).

2006:

MON COLONEL

Director: Laurent Herbiet.

Guión: Costa-Gavras y Jean-Claude Grumberg sobre la novela homónima de Francis Zamponi.

Intérpretes: Robinson Stévenin (Teniente Guy Rossi), Olivier Gourmet (Coronel Duplan), Cécile de France (Teniente Galois), Charles Aznavour (El padre de Rossi), Éric Caravaca (René Ascensio), Bruno Solo (Comandante Reidacher), Thierry Hancisse (Comisario Quitard), Guillaume Gallienne (Subprefecto), Georges Siatidis (Capitán Roger), Jacques Boudet (Senador).

ACTOR:

1975: *Sección especial (Section spéciale)*, de Costa-Gavras. (*Miliciano*)

1977: *Madame Rosa (La vie devant soi)*, de Moshe Mizrahi. (*Ramon*)

1985: *Espías como nosotros (Spies Like Us)*, de John Landis. (*Vigilante de la autopista*).

1996: *La familia Stupid (The Stupids)*, de John Landis. (*Empleado de la gasolinera*).

1985: *Espías como nosotros (Spies Like Us)*, de John Landis. (*Vigilante de la autopista*).

2010: *Burke and Hare*, de John Landis. (*Francés*).

PRINCIPALES INTERVENCIONES EN DOCUMENTALES O PROGRAMAS DE TELEVISIÓN:

1970: *The David Frost Show*, invitado el 28 de diciembre de 1970. [programa TV].

1974: *Histoire du cinéma français par ceux qui l'on fait* [programa TV].

1974: *Les deux memoires*, de Jorge Semprún [documental]. (Sólo voz como traductor)

1976: *Costa-Gavras Talks with Marcel Ophuls*, de John Musilli [documental TV].

1979: *Cineastas en México. Entrevista con Costa-Gavras*, de Miguel Necochea [cortometraje documental].

1998: *Enredando sombras*, VV.AA., [documental].

2002: *Romy Schneider, étrange étrangère*, de Anne Andreu y Francesco Brunacci [documental TV]

2007: *Otan giortazoun oi theoi*, [documental TV].

2008: *Les derniers jours de Romy Schneider*, de Bertrand Tessier [documental TV].

2008: *40 x 15*, de Olivier Jahan [documental].

2009: *L'enfer de Henri-Georges Clouzot*, de Serge Bromberg y Ruxandra Medrea [documental].

2010: *Spur der Baren*, de Hans-Christoph Blumenberg [documental].

2011: *Pierre Schoendoerffer, la sentinelle de la mémoire*, de Raphaëll Millet [documental].

2011: *El viaje extraordinario (Le voyage extraordinaire)*, de Serge Bromberg y Eric Lange [documental].

2012: *Jean-Louis Trintignant, pourquoi que j'ai vis*, de Serge Korber [documental].

PRODUCTOR DE FILMS NO DIRIGIDOS (Se especifica si su labor como productor está acreditada respecto del resto de obras producidas por K.G. Productions):

1969: *C'est n'est pas que le debut*, de Pantelis Voulgaris [cortometraje],
1985: *El té del harén de Arquímedes (Le thè au harem d'Archimède)*, de Mehdi Charef.
1989: *Pleure pas My Love*, de Tony Gatlif.
2006: *Mon colonel*, de Laurent Herbiet.

KG Productions:

1971: *La bataille des dix millions*, de Chris Marker y Valérie Mayoux [documental]
1978: *El recurso del método*, de Miguel Littin.
1987: *Miss Mona*, de Mehdi Charef.
1988: *Camomille*, de Mehdi Charef.
1993: *Il lungo silenzio*, de Margarethe von Trotta.
1994: *Latcho Drom*, de Tony Gatlif
1994: *Mi novia es un zombie (Dellamorte, dellamore)*, de Michele Soavi.
1994: *Loin des barbares*, de Liria Bégéja.
1995: *Sostiene Pereira*, de Roberto Faenza.
1995: *Mondo*, de Tony Gatlif.
1996: *Rainbow pour Rimbaud*, de Jean Teulé.
1998: *Tueur de petits poissons*, de Alexandre Gavras [cortometraje]
2000: *Survie*, de Anne Abitbol [cortometraje]
2000: *Les pêcheurs sur la lune*, de Dominique Féret [documental]
2001: *Un maire au Kosovo*, de Chris Marker [documental]
2002: *Le corsaire, le magicien, le voleur et les enfants*, de Julie Gavras [documental]
2002: *Clair soleil*, de Dominique Féret [documental]
2004: *Nyfes*, de Pantelis Voulgaris.
2007: *Cartouches galoises*, de Mehdi Charef.
2011: *Dr. Nazi*, de Joan Chemla [cortometraje]
2013: *Avant que de tout perdre*, de Xavier Legrand [cortometraje]

AYUDANTE O ASISTENTE DE DIRECCIÓN:

1959: *L'ambitieuse*, de Yves Allégret.
1960: *Robinson et le triporteur*, de Jacques Pinoteau.
1960: *El Santo contra los gangsters (Le Saint mene la danse)*, de Jacques Nahum
1960: *Crésus*, de Jean Giono.
1960: *L'homme à femmes*, de Jacques-Gérard Cornu.
1961: *Todo el oro del mundo (Tout l'or du monde)*, de René Clair.
1961 : *Un nommé La Rocca (Un tal La Rocca)*, de Jean Becker
1962: *Un singe en hiver*, de Henri Verneuil.
1962: *Mélodie en sous-sol*, de Henri Verneuil.
1962: *El día y la hora (Le jour et l'heure)*, de René Clément.
1963: *La Bahía de los Ángeles (La Baie des Anges)*, de Jacques Demy.
1963: *Peau de banane*, de Marcel Ophüls.
1964: *Los felinos (Les felins)*, de René Clément.
1964: *A escape libre (Echappement libre)*, de Jean Becker.

DIRECTOR DE ÓPERA:

1994: *Il mondo della luna*, de Joseph Haydn. Teatro Don Carlo de Nápoles.

5.2 BIBLIOGRAFÍA:

5.2.1 Bibliografía general:

Obras:

- AGUILAR, C., *Guía del cine*, Cátedra, Madrid, 2004.
- AMENGUAL, B., *Clefs pour le cinema*, Seghers, Paris, 1977.
- AUMONT, J. y MARIE, M., *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 2002.
- BADENES SALAZAR, P., *La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística*, Universidad Jaume I, Castellón, 2006.
- BAECQUE, A., *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue. Tome II: Cinéma, tours détours, 1959-1981*, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1991.
- BAECQUE, A. y TOUBIANA, S., *François Truffaut*, Plot Ediciones, Madrid, 2005, p. 537.
- BAZIN, A., *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2001 (1958).
- BELINCHE, S.E. y ZUMBO, M., *Cinema. Historia del cine italiano*, Tucumán, La Crujía ediciones, 2007.
- BOLZONI, F., *El cine de Allende*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974.
- BUHLE, P. y MCGILLIGAN, P., *Tender Comrades: A Backstory of the Hollywood Blacklist*, University of Minnesota, Saint Paul, 2012.
- BUHLE, P. y WAGNER, D., *Hide in Plain Sight. The Hollywood Blacklistees in Films and Television 1950-2002*, Palgram macmillan, Nueva York, 2005.
- BUÑUEL, L., *Mi último suspiro (Memorias)*, Plaza & Janés, Barcelona, 1983.
- BURCH, N., *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1972 (1969).
- CARMONA, L.M., *Enciclopedia de los Oscar. La historia no oficial de los premios de la Academia de Hollywood 1927-2007*, T & B Editores, Madrid, 2008.
- CASETTI, F. y DI CHIO, F., *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 2009.
- CLAUSEWITZ, C., *Arte y Ciencia de la guerra*, Grijalbo, México, 1972.
- COMBS, J. (Ed.), *Movies and Politics: The Dynamic Relationship*, Garland Publishing, Inc., New York-London, 1993.
- CORTES, J.A., *Entrevistas con directores de cine italiano*, Editorial Magisterio Español, Madrid, 1972.
- GUBERN, R., *Historia del cine*, Editorial Lumen, Barcelona, 2006.
- HERNANDEZ RUBIO, J., *Las cien mejores películas del cine social y político*, Cacitel, Madrid, 2005.
- KUNDERA, M., *La inmortalidad*, Tusquets, Barcelona, 1990 (1989).
- LEBEL, J.P., *Cine e ideología*, Granica, Buenos Aires, 1973.
- MONTERDE, J. E., SELVA MASOLIVER, M. y SOLÁ ARGUIMBAU, A., *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid, 2001.
- MONTERDE, J. E. (Ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2005.
- MORANDINI, L., MORANDINI, L., y MORANDINI, M., *Il Morandini 2012. Dizionario dei Film*, Zanichelli, Roma, 2012.
- O'SHAUGHNESSY, M., *The New Face of Political Cinema. Commitment in French Films since 1995*, Berghahn Books, New York, 2007.

- PÉREZ ROMERO, E. y GONZÁLEZ-FIERRO SANTOS, J.M. (Ed.), *La lucha obrera en el cine. Sindicalismo y derechos de los trabajadores en la gran pantalla*, Arkadin Ediciones, Madrid, 2011.
- PINEL, V., *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas y corrientes en el cine*, Ediciones Robinbook, Barcelona, 2009.
- PRUDENZI, A. y RESEGOTTI, E., *Cinema político italiano. Anos 60 e 70*, Cosacnaify, Mostra Internacional de Cinema, Sao Paolo, 2006.
- ROSENBAUM, J., *Movies as Politics*, University of California Press, Berkeley, 1997.
- SARRIS, A., *Politics and Cinema*, Columbia University Press, New York, 1978.
- SCHIFANO, L., *El cine italiano 1945-1995. Crisis y creación*, Acento Editorial, Madrid, 1997
- STAKE, R. E., *Investigación con estudio de casos*, Morata, Madrid, 1995
- TASSONE, A., *Le cinéma italien parle*, Edilig, París, 1982.
- TIRRI, N., *Habíamos amado tanto a Cinecittà*, Buenos Aires, Paidós, 2006
- TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.
- URIS, P. *360° en torno al cine político*, Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, Badajoz, 1999.
- VALLÉS, J. M., *Ciencia Política. Una introducción*, Ariel, Barcelona, 2003
- YIN, R. K., *Applications of Case Study Research*, SAGE, London, 1993.
- ZIMMER, C., *Cine y política*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1974.

Artículos y capítulos de libros:

- BÁDENES, P., "Le combat dans l'île", *Programa Filmoteca Española*, abril 2012.
- CAWELTI, J. G., "Who's Running this Show? Ideology, Formula and Hegemony in American Film and TV", en COMBS, J. (Ed.), *Movies and Politics: The Dynamic Relationship*, Garland Publishing, Inc., New York-London, 1993, pp.
- DENNY, J.P., "Locating the universals in lexical systems for spatial deixis", en FARKAS, D., JACOBSEN, W. y TODRYS, K. (Ed.), *Papers from the Parasession on the Lexicon*, Chicago Linguistics Society, Chicago, 1978, p. 370.
- FARASSINO, A., "Italia: el neorrealismo y los otros", en MONTERDE, J. E. y RIAMBAU, E. (Ed.), *Historia General del Cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*, Madrid, Cátedra, 1996.
- GARCÍA SEGUÍ, A., "El cine político" en *El cine. Enciclopedia Salvat del Séptimo Arte*, vol. 6, Salvat, Barcelona, 1980.
- HENNEBELLE, G., "Cinéma Militant: ce qu'en parler veut dire", en HENNEBELLE, G. (Ed.), "Cinema Militant", *Cinéma d'Aujourd'Hui*, marzo-abril 1976, nº 5-6, pp. 11-13.
- HENNEBELLE, G., "Bilan et perspectives. Un cinéma pour transformer le monde", en HENNEBELLE, G. (Ed.), "Cinema Militant", *Cinéma d'aujourd'hui*, marzo-abril 1976, nº 5-6, pp. 189-198.
- IVENS, J., "Les trois yeux du cinéaste militant", en HENNEBELLE, G. (Ed.), en "Cinema Militant", *Cinéma d'Aujourd'Hui*, marzo-abril 1976, nº 5-6, pp. 9-10.
- LIJPHART, A., "Comparative Politics and the Comparative Method", *American Political Science Review*, nº 65, 1971, pp. 682-693.
- MILLÁN, J.A.P., "Serguei Mijailovich Eisenstein (II)" en *Dirigido por*, octubre 1972, nº 59, pp. 34.

MONTERDE, J.E., “La realidad temblorosa. El cine social de los hermanos Dardenne”, en SOJO, K. (Ed.), *Sobre el cine belga entre flamencos y valones*, Vitoria, Festival de Nuevo Cine Europeo, 2008, p. 88.

POULLE, F., “Le cinema politique de grande audience, autopsie d’un prototype”, en PRÉDAL, R. (Coord.), *Le cinema de Costa-Gavras. Dossier Cinémaction*, Les Editions du Cerf, Paris, 1985, pp. 24-37.

RE, M., “El grupo terrorista las Brigadas Rojas en el cine italiano”, en CAPELLÁN DE MIGUEL, G. (Ed.), *Sociedad de masas, medios de comunicación y opinión pública*, Gobierno de La Rioja, Logroño, 2008, pp. 137-146.

SALA NOGUER, R., “TVE emite ‘Calderón’, filme basado en la obra de Pasolini”, *El País*, 28 de noviembre de 1986.

5.2.2 Bibliografía de Marco Bellocchio

Obras generales:

APRÀ, A. (Ed.), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, Marsilio Editori, Venecia, 2005.

BERNARDI, S., *Marco Bellocchio*, La Nuova Italia/ Il Castoro Cinema, Florencia, 1978.

BROOK, C.J., *Marco Bellocchio. The Cinematic I in the political sphere*, University of Toronto Press, Toronto, 2010.

MUÑOZ SUAY, R. (Comp.), *Las manos en los bolsillos*, Tusquets, Barcelona, 1969.

Artículos y capítulos de libros generales:

BATLLE, J., “Marco Bellocchio”, *Film Guía*, junio-julio 1975, nº 8, pp. 33-36.

BELLOCCHIO, M., “Ho delirato anch’io fu delitto?”, *La Repubblica*, 9 de noviembre de 1995, p. 41.

BLANC, L., “Mai senza Maya Sansa”, *Positif*, diciembre 2004, nº 526, pp. 69-70.

BOU, N., “Marco Bellocchio, con la curiosidad de lo irracional” en MONTERDE, J. E. (Ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2005, pp. 170.

BRANE, E., “L’opéra par l’image”, *Positif*, abril 2012, nº 614, p. 98.

BRUNETTE, P., “A Conversation with Marco Bellocchio”, *Film Quarterly*, otoño 1989, vol. XLIII, nº 1, pp. 49-56.

CASTRO, A., *Miradas sobre el mundo. Veinte conversaciones con cineastas*, Asociación Cinéfila RE BROSS, Cáceres, 2000, pp. 33-40.

CATTINI, A., “L’udienza / Nel nome del padre / Sbatti il mostro in prima pagina”, *Cineaste*, 1974, vol. VI, nº 2, pp. 55-56.

CODELLI, L., “Sandro Petraglia & Stefano Rulli: un art collectif”, *Positif*, febrero 2004, nº 516, pp. 84-88.

GILI, J.A., "Marco Bellocchio", *Le cinéma italien*, vol. I, Union Générale d'Éditions, Paris, 1978, pp. 15-39. (Entrevista realizada en diciembre de 1972).

JIMENO, R., "La irracionalidad de la realidad. El cine documental de Marco Bellocchio", *Blogs&Docs*, 7 de noviembre de 2013. <http://www.blogsandocs.com/?p=5923>

JIMENO, R., "Entrevista con Marco Bellocchio", *Miradas de Cine*, enero 2014, nº 142. <http://miradas.net/2014/01/zeitgeist/entrevista-marco-bellocchio.html>

KESSLASY, E. y VIVARELLI, N., "Marco Bellocchio Takes Orders for Nun Drama", *Variety*, 15 de mayo de 2013.

LOSILLA, C., "Entrevista Marco Bellocchio. De la rabia al estupor", *Caimán Cuadernos de cine*, diciembre 2012, nº 11 (62), pp. 82-84.

PRUDENZI, A. y RESEGOTTI, E., "Entrevista Marco Bellocchio" en *Cinema político italiano. Anos 60 e 70*, Cosacnaify, Mostra Internacional de Cinema, Sao Paolo, 2006, pp. 140-147.

RENTERO, J.C., "Marco Bellocchio", *Dirigido por*, abril 1977, nº 43, pp. 1-15.

SANCHÍS, V., "Entrevista: Marco Bellocchio, entre la perplejidad y la esperanza", *Dirigido por*, febrero 1987, nº 144, pp. 64-67. Entrevista con Marco Bellocchio.

TASSONE, A., "Marco Bellocchio", en TASSONE, A., *Le cinema italien parle*, Edilig, Paris, 1980, pp. 29-43.

ZALAFFI, N., "Interview with Marco Bellocchio", *Sight and Sound*, 1973, vol. XLII, nº 4, pp. 197-199.

Páginas web:

Enlace a la reseña de la retrospectiva de Marco Bellocchio en la Filmoteca de Cataluña. <http://www.filmoteca.cat/web/programacio/cicles/marco-bellocchio-el-cinema-a-cops-de-puny>. Consultado el 12 de octubre de 2013.

Marco Bellocchio en "La clase magistral de Cine: Marco Bellocchio", en el Festival de Cannes. Audio recogido en <http://www.festival-cannes.com/es/article/57149.html> Consultado el 10 de marzo de 2013. Grabación sonora

Información extraída de la ficha de programación del ciclo de Marco Bellocchio en la Filmoteca Valenciana (IVAC) en su página web. http://ivac.gva.es/la-filmoteca/programacion/ficha-pelicula/pelicula_10466/la-religione-della-storia Consultada el 10/2/2013.

Marco Bellocchio a Giovanni Ghiselli, en GHISELLI, G., "Un'intervista a Marco Bellocchio", 3 de agosto de 2011, Página web Bibliomanie.it. http://www.bibliomanie.it/intervista_marco_belllocchio_giovanni_ghiselli.htm Consultada el 23 de abril de 2013.

Bibliografía específica sobre las películas de Marco Bellocchio:

Las manos en los bolsillos (I pugni in tasca, 1965):

ARISTARCO, G., "Un bozzacchione sull'albero maturo del talento", *Cinema Nuovo*, marzo-abril 1966, nº 180, pp. 88-91.

CALVINO, I., "Su *I pugni in tasca*", *Rinascita*, 9 de abril de 1966, p. 19.

FERRERO, A., “*Pugni in tasca*, película polémica”, *Nuestro cine*, 1966, nº 52, pp. 56-57.
 KOEHLER, R., “*Fist in the Pockets*”, *Cineaste*, primavera 2007, vol. XXXII, nº 2, pp. 74-75.
 MORAVIA, A., “El mite giustiziere dell’Apennino”, *L’Espresso*, 2 de junio 1966, p. 4.
 PAJETTA, G., en *Rinascita*, 16 de abril de 1966, p. 39.
 SOLDATI, M., “I pugni ben piazzati del regista prodigio”, *Il Giorno*, 28 de diciembre de 1965, pp. 10-12.
 KOEHLER, R., “*Fist in the Pockets*”, *Cineaste*, primavera 2007, vol. XXXII, nº 2, pp. 74-75.

China está cerca (La Cina è vicina, 1967):

CHIARETTI, T. (Ed.), *La Cina è vicina di Marco Bellocchio*, Cappelli editore, Bolonia, 1967.
 Guión del film y escritos.

En el nombre del padre (Nel nome del padre, 1971):

ALCALÁ, M., “*Marcha triunfal*”, en ALCOVER, N. y PÉREZ GÓMEZ, A.A., *Cine para leer 1978. Historia crítica de un año de cine*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1979, pp. 195-197.
 FOFI, G. (Ed.), *Nel nome del padre di Marco Bellocchio*, Cappelli editore, Bolonia, 1971.
 Guión del film y escritos.
 THIRARD, P.L., “Quel piccolo mondo antico”, *Positif*, marzo 1973, nº 148, p. 68.
 TORRES, A.M., *El cine italiano en cien películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 290-295.
 VALERO, A., “Berlín, el fórum del cine joven”, *Cinestudio*, junio-julio 1973, nº121-122, pp. 29-30.
 Página web del Festival de Venecia. Homenaje a Marco Bellocchio. Restauración de *Nel nome del padre*.
<http://www.labiennale.org/en/cinema/archive/68th-festival/68miac/bellocchio.html>
 Consultada el 19 de noviembre de 2012.

Noticia de una violación en primera página (Sbatti il mostro in prima pagina, 1969):

BALAGUÉ, C., “*Sbatti il mostro in prima pagina*”, *Dirigido por*, diciembre 1973, nº 8, p. 35.
 CAMIÑA, A., “Noticia de una violación en primera página”, en PÉREZ GÓMEZ, A.A. (Ed.), *Cine para leer 1979*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1980, pp. 236-238.
 LATORRE, J. M., “Il giornale e il mostro”, *Dirigido por*, septiembre 1986, nº 139, p. 22.
 MORAVIA, A., “Il direttore a caccia di mostri”, *L’Espresso*, 12 de noviembre de 1972, p. 22.

Locos de desatar (Matti da slegare, 1975):

AGOSTI, S., BELLOCCHIO, M., PETRAGLIA, S., RULLI, S., *Locos de desatar*, Barcelona, Anagrama, 1978.
 ALCOVER, N., “*Locos de desatar*”, en ALCOVER, N. y PÉREZ GÓMEZ, A.A., *Cine para leer 1978. Historia crítica de un año de cine*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1979, pp. 118-120.
 BRECHT, B., “O todos o ninguno”, en BRECHT, B., *Poemas y canciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1999 (1933), p. 34.
 RENTERO, J.C., “*Locos de desatar*”, *Dirigido por*, marzo 1978, nº 53, pp. 56-57.

TRUEBA, F., “¿Quiénes son los locos?”, *El País*, 16 de marzo de 1978, p. 27.
[Anónimo], *Animación en la sala de espera, Programa Filmoteca española*, Madrid, mayo 2013, p. 13.

Marcha triunfal (Marcia trionfale, 1976):

GARCÍA BRUSCO, C., en *Dirigido por*, mayo 1977, nº 44, p. 13.
RAVAIOLI, C., “La donna smarrita di Bellocchio”, *Corriere della Sera*, 16 de abril de 1976, pp. 26-27.
CAMIÑA, A., “*Marcha triunfal*”, en *Cine para leer 1978. Historia crítica de un año de cine*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1979, pp. 245-247
RABOURDIN, D., “Bellocchio nos habla de su último film”, *Cinéma 77*, marzo 1977, nº 219, reproducida en *Dirigido por*, mayo 1977, nº 44, pp. 12-13. Entrevista con Marco Bellocchio.
TATÒ, A.M. (Ed.), *Marco Bellocchio Marcia trionfale*, Einaudi, Turín, 1976. Guión del film y notas.

Il gabbiano (1977):

CHEJOV, A., *La gaviota / El tío Vania / Las tres hermanas / El jardín de los cerezos*, Cátedra, Madrid, 2001 (1896); con una introducción de Isabel Vicente.
MIRET JORBA, R., “San Sebastián. Un festival de transición: *Il gabbiano*”, *Dirigido por*, octubre 1977, nº 48, pp. 11-12.
MORAVIA, A., “Cecov con i pugni in tasca”, *L'Espresso*, 16 de octubre de 1977, pp. 142-143.

Salto en el vacío (Salto nel vuoto, 1980):

HARGUINDEY, A.S., “Bellocchio no salta”, *El País*, 18 de mayo de 1980.
Marco Bellocchio entrevistado por Mauro Mancioti (1980). Video que forma parte del Archivo Vidigraph Genova. <http://www.youtube.com/watch?v=820DOVXZSm8> Consultado el 5 de marzo de 2013.

Gli occhi, la bocca (1982):

BALLO, J. “*Gli occhi, la bocca*”, *Dirigido por*, septiembre 1982, nº 96, pp. 32-33.
LAUDADIO, F., “Bellocchio ‘No, non è un film sul Sessantotto’”, *L'Unita*, 2 de septiembre de 1982. Entrevista con Marco Bellocchio.
Entrevista a Marco Bellocchio (2005), contenida en los extras del DVD italiano de *Gli occhi, la bocca*.

Enrico IV (1984):

BATLLE CAMINAL, J., “*Enrique IV*”, *Dirigido por*, junio-julio 1984, nº 116, pp. 45-46.
PIRANDELLO, L., *Enrique IV*, Aguilar, Madrid, 1968.
RIPOLL-FREIXES, R., “Cannes ‘84’”, *Dirigido por*, junio-julio 1984, nº 116, p. 39.
SANTOS FONTELA, C., “*Choose Me* y *Enrique IV* una agradable sorpresa y una decepción”, *ABC*, 22 de mayo de 1984, p. 77.

El diablo en el cuerpo (Diavolo in corpo, 1986):

- ALBERICH, E., "Cine y realidad. Una confrontación peligrosa", *Dirigido por*, julio-agosto 1987, nº 149, pp. 60-63.
- CALLEJA, P., "El diablo en el cuerpo", *Fotogramas*, febrero 1987, nº 1727, p. 11.
- CASTRO, A., "Bellocchio contra el conformismo. *El diablo en el cuerpo*", *Dirigido por*, enero 1987, nº 143, pp. 36-38.
- FERNÁNDEZ SANTOS, A., "Querer y no poder", *El País*, 20 de diciembre de 1986.
- MORENO, F., "El diablo en el cuerpo", en PÉREZ GÓMEZ, A.A. (Ed.), *Cine para Leer 1986*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1987, pp. 140-142.
- RADIGUET, R., *El diablo en el cuerpo*, Cátedra, Madrid, 1987 (1923).
- STOUT, G., "Castrating Antigone: The Cliché of Terror in Marco Bellocchio's *Devil in Flesh*", *Mosaic*, septiembre 2008, vol. XLI, nº 3, pp. 185-198.
- YACOWAR, M., "The Bedevilled Flesh: Bellocchio's Radiguet", *Film Quarterly*, 1989, vol. XVII, nº 3, pp. 188-192.

La condena (La condanna, 1991):

- KENNEDY, H., "Second Birth. Marco Bellocchio's *La condanna*", *Film Comment*, julio 1994, vol. XXX, nº 4, pp. 24-30.
- [Anónimo], "El último film de Bellocchio, atacado en Italia por 'apología de la violación'", *El País*, 28 de marzo de 1991.

El príncipe de Homburg (Il principe di Homburg, 1997):

- PAELINCK, R., "El príncipe de Homburg", en MORENO, F. y PÉREZ GÓMEZ, A.A., *Cine para leer 1998*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1999, pp. 493-494.

La balia (id., 1999):

- GILI, J. A., "La Nourrice. La peur de l'inconnu", en *Positif*, octubre 1999, n. 464, pp. 172-173.

La sonrisa de mi madre (L'ora di religione (Il sorriso di mia madre), 2002):

- CAMHI, L., "My Mother's Smile", *The Village Voice*, 9-15 de febrero, vol. L, nº 6, p. 60.
- GILI, J.A., "La 'religion' de Marco Bellocchio", *Positif*, junio 2002, nº 496, p. 21.
- MORREALE, E., "Il sorriso del laico", *Cineforum*, junio 2002, nº 415, p. 11.
- Entrevista a Marco Bellocchio recogida en el sitio oficial del film en la página de la Radiotelevisione Italiana (RAI).
- http://www.italica.rai.it/scheda.php?scheda=religione_intervista&cat=cinema
- Consultada el 15 de marzo de 2013.

Buenos días noche (Buongiorno, notte 2003):

- BONSAVER, G., "Good Morning, Night", *Sight and Sound*, diciembre 2004, vol. XIV, nº 12, pp. 28-29.

BRAGHETTI, A.L. y TAVELLA, P., *Il prigionero*, Feltrinelli Editore, Milán, 2003.

COMBS, R., “*Good Morning, Night*”, *Film Comment*, noviembre-diciembre 2005, vol. XLI, nº 6, pp. 73-74.

COSTA PICAZO, R. (Ed.), *Emily Dickinson: Oblicuidad de luz (95 poemas)*, Publicaciones de la Universitat de València (PUV), Valencia, 2011.

HOBERMAN, J., “*Good Night*, and bad luck in an Italian political thriller”, *The Village Voice*, 9-15 de noviembre de 2005, vol. L., nº 45, p. 61.

JAMES, N., “*Good Morning, Night*”, *Sight and Sound*, diciembre 2004, vol. XIV, nº 12, pp. 47-48

RETICO, A., “Venezia, chiude oggi un buon Festival. Bellocchio e Zvjagintsev per il Leone”, *La Repubblica*, 6 de septiembre de 2003.

RETICO, A., “Venezia, al russo il Leone d’oro. Bellocchio deluso resta a Roma”, *La Repubblica*, 6 de septiembre de 2003.

SCIASCIA, L., *El caso Moro*, Tusquets, Barcelona, 2010 (1978).

Il regista di matrimoni (2006):

CODELLI, L., “*Il regista di matrimoni*”, *Positif*, julio-agosto 2006, nº 545-546, p. 103.

HEREDERO, C.F., “Desconcierto y contradicciones. Cannes 2006: *El director de matrimonios*”, *Dirigido por*, julio-agosto 2006, nº 358, p. 32.

MEREGHETTI, P., “*Il regista di matrimoni*”, *Corriere della Sera*, 22 de abril de 2006.

MORGOGLIONE, C. “Solo la passione può salvarci l’ultima provocazione di Bellocchio”, *La Repubblica*, 18 de abril de 2006.

YOUNG, D., “*The Wedding Director (Il regista di matrimoni)*”, *Variety*, abril 2006, vol. CDII, nº 10, p. 33.

Entrevista con Marco Bellocchio Cinema del Silenzio.It Revista di cinema.
<http://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?id=2656&mod=interview>
 Consultada el 20 de marzo de 2013.

Entrevista con Marco Bellocchio. Rai Internazionale.
www.italica.rai.it/scheda.php?scheda=ilregistadimatrimoni_intervista
 Consultada el 20 de marzo de 2013.

Vincere (id., 2009):

ATKINSON, M., “*Vincere*”, *Cineaste*, primavera 2011, nº 59, pp. 64-65.

ANDREWS, G., “*Il Duce’s secret*”, *Sight and Sound*, julio 2009, vol. XIX, nº 7, pp. 26-27.

BONSAVER, G., “*The great seducer*”, *Sight and Sound*, mayo 2010, vol. XX, nº 5, pp. 32-34.

CASAS, Q., “*Nuevas vías y algunas grietas. Cannes 2009*”, *Dirigido por*, junio 2009, nº 390, pp. 51-52.

CASAS, Q., “*Restitución de un personaje silenciado*”, *Dirigido por*, junio 2010, nº 401, pp. 34-35.

CORLESS, K., “*Vincere*”, *Sight and Sound*, junio 2010, vol. XX, nº 6, pp. 88-89.

GILI, J.A., “*Entretien avec Marco Bellocchio. Un antifascisme presque fou*”, *Positif*, noviembre 2009, nº 585, pp. 10-14.

KAUFMANN, S., “*From Italy*”, *The New Republic*, marzo 2010, vol. CCXLI, nº 5, pp. 22-23.

SARRIS, A., “*Heir apparent Marco Bellocchio in the unheroic age of Mussolini*”, *Film Comment*, enero 2010, vol. XLVI, nº 1, p. 12.

SENJANOVIC, N., “Vincere”, *Film Journal International*, abril 2010, vol. CXIII, nº 4, pp. 130-131.

TOBIN, Y., “Vincere”, *Positif*, julio-agosto 2009, nº 581-582, pp. 108-109.

VIVIANI, C., “Vincere. L’absence”, *Positif*, noviembre 2009, nº 585, pp. 7-9.

Sorelle – Sorelle Mai (1999 - 2010):

CHIESI, R., “Il tempo immobile dei ritorni: *Sorelle*”, *Cineforum*, mayo 2007, vol. XCVII, nº 4, pp. 36-39.

PROTO, C. “Entrevista a Marco Bellocchio per *Sorelle mai*” en Comingsoon.it publicada el 15 de marzo de 2011. www.comingsoon.it/News_Articoli/Interviste/Page/?Key=5886 Consultada el 22 de abril de 2013.

Bella addormentata (2012):

GARCÍA, T., “Bellocchio y su Italia de medias tintas”, *El País*, 5 de septiembre de 2012.

KINGTOM, T., “Italian film-maker mothballs satire on Silvio Berlusconi’s antics”, *The Guardian*, 16 de enero de 2011.

LOSILLA, C., “*Bella addormentata*. Entre la vida y la muerte”, *Caimán Cuadernos de cine*, diciembre 2012, nº 11 (62), p. 84.

MANIN, G., “Bellocchio ‘fil troppo italiano? Idiozie. Niente lezioni, mai più in gara’”, *Corriere della Sera*, 10 de septiembre de 2012. Entrevista con Marco Bellocchio.

MATAMOROS, C., “Venecia 2012. Grandes cabezas de cartel, escasas sorpresas: *Bella addormentata*”, *Dirigido por*, octubre 2012, nº 426, p. 46.

MIRET, R., “Amor, rabia y reconciliación”, *Dirigido por*, enero 2013, nº 429, pp. 78-79.

NAZZARO, G.A. “Il film della settimana: ‘*Bella addormentata*’ di Marco Bellocchio”, *La Repubblica*, 5 de septiembre de 2012.

ULIVI, S., “Bellocchio: ‘La *Bella addormentata* è l’Italia’”, *Corriere della Sera*, 5 de septiembre de 2012.

FERRARO, P., “*Bella addormentata*, Marco Bellocchio risponde alle polemiche sul film”, página web [ilcinemaitaliano.com](http://www.ilcinemaitaliano.com) publicada el 12 de septiembre de 2012.

<http://www.ilcinemaitaliano.com/bella-addormentata-marco-bellocchio-risponde-alle-polemiche-sul-film/> Entrevista con Marco Bellocchio en el Festival de Venecia 2012. Consultada el 16 de junio de 2013.

5.2.3 Bibliografía de Costa-Gavras:

Obras generales:

AIBAR, P. (Ed.), Costa-Gavras. Els quaderns de la Mostra, Fundación Municipal de cine, Valencia, 1998 (1986). (Selección de material de BALAGUÉ, C. y GARCÍA BRUSCO, C., “Costa-Gavras”, *Dirigido por*, mayo 1977, nº 44, pp. 1-11 y de PRÉDAL, R. (Ed.), *Le cinema de Costa-Gavras. Dossier CinémaAction*, Les Editions du Cerf, Paris, 1985).

- AUGSTEIN, F., *Lealtad y traición. Jorge Semprún y su siglo*, Tusquets, Barcelona, 2010.
- CANNAVO, R. y QUIQUERÉ, H., *Yves Montand. El canto de un hombre*, Argos-Vergara, Barcelona, 1984.
- CÉSPEDES, J. (Ed.), *Cinéma et engagement. Jorge Semprún scénariste*, CinémaAction-Éditions Charles Corlet, Condé-sur-Noireau, 2011.
- CHAPEL, O. (Ed.), *Costa-Gavras. Une éthique de l'engagement*, Cinémathèque de Nice, Nice, 2011.
- MICHALZYK, J.J., *Costa-Gavras: The Political Fiction Film*, Associated University Presses, Inc., Cranbury, 1984.
- PRÉDAL, R. (Ed.), *Le cinema de Costa-Gavras. Dossier CinémaAction*, Les Editions du Cerf, Paris, 1985.
- RÉDMOND, A., *Yves Montand*, Éditions Henri Veyrier, Paris, 1977
- RIAMBAU, E., *De traidores y héroes. El cine de Costa Gavras*, Semana Internacional de cine de Valladolid, Valladolid, 2003.
- RIAMBAU, E., *De traidores y héroes. El cine de Costa Gavras*, Festival Internacional de cine de Guadalajara y Universidad de Guadalajara, Guadalajara (México), 2007. (Reedición ampliada).
- RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A., *Il cinema di Costa-Gavras. Processo alla Storia*, Edizioni Aida y Sindicato Nazionale Critici Cinematografici Italiani, Florencia, 2002.
- SEMPRÚN, J., *Autobiografía de Federico Sánchez*, Planeta, Barcelona, 1977.
- SEMPRÚN, J., *Aquel domingo*, Seix Barral, Barcelona, 1986 (1980).
- SEMPRÚN, J., *Montand, la vida continúa*, Planeta, Barcelona, 1983.
- SEMPRÚN, J., *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Tusquets, Barcelona, 1993
- SEMPRÚN, J., *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona, 1995.
- SEMPRÚN, J., *Adiós, luz de veranos...*, Tusquets, Barcelona, 1998.
- SEMPRÚN, J., *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, Tusquets, Barcelona, 2011 (2001)
- SEMPRÚN, J., *Pensar en Europa*, Tusquets, Barcelona, 2006
- SIGNORET, S., *La nostalgia ya no es lo que era*, Argos-Vergara, Barcelona, 1983.

Artículos generales y capítulos de libros:

- [Anónimo], "Entrevista Costa-Gavras", *Le Cinéma Français*, Unifrance Film, n° 453, 1972, pp. 2940-2942.
- ALCOVER, N., "Constantino Costa-Gavras", en PÉREZ GÓMEZ, A.A. (Ed.), *Cine para leer 1977. Historia crítica de un año de cine*, Mensajero, Bilbao, 1978.
- ANTÓN, J., "El problema actual no es la avaricia, es la rapacidad, afirma Costa-Gavras", *El País*, 14 de junio de 2012.
- BALAGUÉ, C. y GARCÍA BRUSCO, C., "Costa-Gavras", *Dirigido por*, mayo 1977, n° 44, pp. 1-11.
- BINH, N.T., MOURE, J. y SOSCHER, F., *Paris Hollywood ou le rêve Français du cinéma américain*, Archimbaud Klincksieck, Paris, 2013, pp. 51-76. Entrevista con Costa-Gavras realizada el 16 de diciembre de 2010.
- CHAO, R. y RAMONET, I., "La doble moral americana", en *Triunfo*, abril 1982, Vol. XXXVI, n° 18, p. 88. Entrevista con Costa-Gavras.
- COMOLLI, J.L., "Film / Politique (Z)-L'aveu: 15 propositions", *Cahiers du Cinéma*, octubre 1970, n° 224, p. 48-51.

COSTA-GAVRAS, "Il fascino così difficile del mio caro amico", *La Nuova Sardegna*, 28 de mayo de 1985.

COSTA-GAVRAS, "Un cambio de mentalidad", *Historia del cine*, Diario 16, Madrid, 1987, p. 539.

DREIFUS, C., "Constantin Costa-Gavras: Politics at the Box Office", *The Progressive*, septiembre 1988, nº 52, pp. 24-27.

GRENIER, R., "The Curious Career of Costa-Gavras", *Commentary* 73, abril 1982, pp. 61-71.

HENNEBELLE, G., "Z Movies or What Hath Costa-Gavras Wrought?", *Cineaste*, junio 1974, vol. VI, nº 2, pp. 28-31.

HICKENLOOPER, G., *Candid interviews with Film's Foremost Directors and Critics*, Carol Publishing Book, 1991, pp. 107-120. Entrevista con Costa-Gavras.

MICHALCZYK, J., "Franco Solinas: The Dialectic of Screenwriting", *Cineaste*, 1984, vol. XIII, nº 2, pp. 32-

MONACO, J., "The Costa-Gavras Syndrome", *Cineaste*, 1976, vol. VII, nº 2, pp. 18-22.

VEGA, F., "Entrevista Constantin Costa-Gavras", *Casablanca*, junio 1982, nº 18, pp. 42-45. Entrevista con Costa-Gavras.

YAKIR, D., "Missing in Action", *Film Comment*, marzo/abril 1982, vol. XVIII, nº 2, pp. 57-59. Crítica y entrevista con Costa-Gavras.

Páginas Web:

GOODMAN, A. y SHAIKH, N., "Taking on Capitalism US Torture, and Dictatorships, Costa-Gavras on Decades of Political Filmmaking". Entrevista con Costa-Gavras.

Página web truth-out.org, 10 de octubre de 2013.

<http://truth-out.org/news/item/19352-taking-on-capitalism-us-torture-and-dictatorships-costa-gavras-on-decades-of-political-filmmaking>

Consultado el 11 de octubre de 2013.

PAPAPOSTOULOU, A., "Costa-Gavras Reveals Plans for New Movie on Greece's Political Situation", *Hollywood Greek Reporter*, 5 de octubre de 2013.

<http://hollywood.greekreporter.com/2013/10/05/costa-gavras-new-movie-on-greece-political-situation-video-interview/>

Consultado el 11 de octubre de 2013.

RAMNATH, N. "Mumbai Film Festival Interview Costa-Gavras", *Livemint.com*, 17 de octubre de 2013.

<http://www.livemint.com/Leisure/5T2lpmFVwyEhylC3YnmmHN/Mumbai-Film-Festival-Interview--CostaGavras.html>

Consultado el 17 de octubre de 2013.

Bibliografía específica de las películas de Costa-Gavras:

Los raíles del crimen (Compartiment tueurs, 1965):

GUÉRIF, F. y LÉVY-KLEIN, S., *Les Cahiers de la Cinémathèque*, primavera-verano 1978, nº 25, p.79.

Sobra un hombre (Un homme de trop, 1967):

Nota de Cine Asesor para *Sobra un hombre*, nº 237-68. (1968).

Z (id., 1969):

BAECQUE, A., *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue. Tome II: Cinéma, tours détours, 1959-1981*, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1991, pp. 168-169 y 210-213.

BUCARELLI, A., "Z: du roman au film en passant par l'écriture de la vie", en CÉSPEDES, J. (Ed.), *Cinéma et engagement. Jorge Semprún scénariste*, CinémaAction y Éditions Charles Corlet, Condé-sur-Noireau, 2011, pp. 53-57.

CANEL, F., "Entrevista con Jorge Semprún", *Nuestro Cine*, junio 1969, nº 86, p 66.

COSTA-GAVRAS y SEMPRÚN, J., *Z (o la anatomía de un asesinato político)*, Aymá, Barcelona, 1974. Guión de la película editado por Jacques Lacarrière.

CROWDUS, G., "Z", *Cineaste*, otoño 2002, vol. XXVII, nº 4, pp. 52-53.

CROWDUS, G. y GEOGAKAS, D., "Costa-Gavras talks about Z", *Cineaste*, invierno 1969-1970, Nº 3, pp. 12-16. Entrevista con Costa-Gavras.

DANEY, S., "Les journées de Damas", *Cahiers du Cinéma*, julio-agosto 1978, nº 290-291, p. 75.

FLATLEY, G., "Movies are passions and my great passion is Politics", *The New York Times*, 11 de enero de 1970, p. 15.

JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J.A., "Dossier 50 obras maestras del cine europeo: Z", *Dirigido por*, diciembre 2004, nº 340, pp. 76-77.

MOULLET, L., "Le Congrès de Cannes", *Cahiers du Cinéma*, junio 1969, nº 213, p. 31.

NARBONI, J., "Le Pirée pour un homme", *Cahiers du Cinéma*, marzo 1969, nº 210, p. 55

PREMAT, C., "Filmer le politique: le cas Z", CÉSPEDES, J. (Ed.), *Cinéma et engagement. Jorge Semprún scénariste*, CinémaAction y Éditions Charles Corlet, Condé-sur-Noireau, 2011, pp. 58-62.

THIRARD, P.L. "Z", *Positif*, mayo 1969, nº 105.

VASSILIKOS, V., *Z*, Editorial Suramericana, Buenos Aires, 1977.

Actas de la Comisión de Asuntos Iberoamericanos, Senado de España, 13 de junio de 2013. Comparecencia de Esteban Beltrán Verdes, Director de la Sección española de Amnistía Internacional.

La confesión (L'aveu, 1970):

ÁLVAREZ, L., "Crónicas de luz y de sombras: Las confesiones de Artur London", *El País* (Uruguay), 21 de noviembre de 2009.

CHATEL, N., "Le film aidera certainement beaucoup de communistes à se démystifier, nous déclare M. Artur London", *Le Monde*, 20 de mayo de 1970. Entrevista con Artur London.

COSTA-GAVRAS y SEMPRÚN, J., "L'aveu. Un film de Costa-Gavras", *L'Avant-scène cinéma*, julio 1998, nº 474, pp. 1-84. Guión del film y entrevista con Costa-Gavras.

LONDON, A., *La confesión. En el engranaje del proceso de Praga*, Ikusager Ediciones, Vitoria-Gasteiz, 2000.

MARTIALAY, F., "La confesión", *El Alcázar*, 14 de febrero de 1971.

RUBÍN DE CELIS, A., “Seulement la vérité révolutionnaire: des annotations sur *L’aveu*”, CÉSPEDÉS, J. (Ed.), *Cinéma et engagement. Jorge Semprún scénariste*, CinémaAction y Éditions Charles Corlet, Condé-sur-Noireau, 2011, pp. 63-67.

Estado de sitio (État de siège, 1972):

BISKIND, P. “*State of Siege*”, *Film Quarterly*, enero 1973, vol. XXVII, nº 5, p. 51-54.
COSTA-GAVRAS, C., y SOLINAS, F., *Estado de sitio*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1975.
GILSON, G. (1973), “Interview with Costa-Gavras”, *Film & History*, vol. III, nº 2, pp. 11-20.
KALISHMAN, H., “*State of Siege*. Persuading the Already Persuaded”, *Cineaste*, 1974, vol. VI, nº 2, p. 37.
RENTERO, J.C., “*Estado de sitio*”, *Dirigido por*, 1977, nº 61, pp. 63-64.
VILLATE, J. “*État de siège*”, en CAMIÑA, A. (Ed.), *Cine para leer 1974*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1975, pp. 267-270.

Sección especial (Section spéciale, 1975):

BALAGUÉ, C., “*Sección especial*”, *Dirigido por*, junio 1975, nº 24, p. 29.
BARONCELLI, J., “*Section spéciale*”, *Le Monde*, 25 de abril de 1975.
BOUTEILLER, J.P. y OFFROY, D., *Cinématographe*, junio 1975, nº 13, pp. 35-37. Entrevista con Costa-Gavras.
MARTIN, M., “*Dégouts et des couleurs*”, *Écran 75*, mayo 1975, nº 36, pp. 12-13.
NEZICK, N., “*Section spéciale: le procès d’une juridiction d’exception ordinaire*”, en CÉSPEDÉS, J. (Ed.), *Cinéma et engagement. Jorge Semprún scénariste*, CinémaAction y Éditions Charles Corlet, Condé-sur-Noireau, 2011, pp. 79-83.
VARAS, A.G. y ESPARZA, J.L., “*Cannes 75: Section spéciale*”, *Film Guía*, junio-julio 1975, nº 8, p. 40.
TOUBIANA, S., “*Mais qui raisonne*”, *Cahiers du Cinéma*, julio-agosto 1975, nº 258-259, pp. 42-46.
VILLARD, H., *L’affaire de la section spéciale*, 1973, Fayard, Paris.

Una mujer singular (Clair de femme, 1979)

EMPTAZ, E. “*Clair de femme*”, *Le Canard enchaîné*, 8 de septiembre de 1979, p. 28.

Desaparecido (Missing, 1975)

ALCOVER IBÁÑEZ, N., “*Desaparecido*”, en PÉREZ GÓMEZ, A.A. (Ed.), *Cine para leer 1982. Historia crítica de un año de cine*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1983, pp. 128-132.
BARONCELLI, J., “*Missing*”, *Le Monde*, 21 de mayo de 1982, p. 30.
BONNEFOY, P., “*Chile Hunt for Justice Winds Up as Enigma*”, *The New York Times*, 26 de septiembre de 2013.
CLARKE, G., “*Missing*. Fact or Fabrication?”, *Time*, marzo 1982, vol. CXIX, nº 10, p. 96.
CORLISS, R., “*The Politics of Melodrama*”, *Time*, febrero 1982, vol. CXIX, nº 2, p. 64.
CROWDUS, G., “*The Missing Dossier: An Interview with Costa-Gavras*”, *Cineaste*, 1982, vol. XII, nº 1, pp. 30-35. Entrevista con Costa-Gavras y con Thomas Hauser.
CROWDUS, G., “*A Review of Missing*”, *Cineaste*, 1982, vol. XII, nº 1, p. 31 y p. 36.

KAUFFMANN, "What's Missing is Costa-Gavras, *The New Republic*, 10 de marzo de 1982, n° 186, pp. 24-25.

LEWIS, F., "New Film by Costa-Gavras Examines the Chilean Coup", *The New York Times*, 7 de febrero de 1982.

MARÍAS, M., "Desaparecido", *Casablanca*, noviembre 1982, n° 23, pp. 50-51.

PARANAGUA, P.A., "Cannes 82", *Dirigido por*, junio 1982, n° 94, pp. 18-34. Incluye entrevista con Costa-Gavras.

RIAMBAU, E., y TORREIRO, M., "Entrevista", *Dirigido por*, octubre 1982, n° 97, pp. 47-49.

TORREIRO, M., "El largo descenso a los infiernos. Desaparecido de Costa-Gavras", *Dirigido por*, octubre 1982, n° 97, pp. 44-46.

KORNBLUH, P. (Coord.), "Chile Documentation Project" *The National Security Archive*
http://www.gwu.edu/~nsarchiv/latin_america/chile.htm Consultado el 19/06/13

KORNBLUH, P., "Las inéditas cintas de Nixon sobre Chile y Allende", publicado el 30/6/2010 en la página web CIPER (Centro de Investigación Periodística),
<http://ciperchile.cl/2010/06/30/las-ineditas-cintas-de-nixon-sobre-chile-y-allende-el-lenguaje-del-imperio/> Consultado el 19/06/13

KORNBLUH, P., "Chile and the United States: Declassified Documents Relating to the Military Coup, September 11, 1973", *The National Security Archive*, The George Washington University.
<http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB8/nsaebb8i.htm>
 Consultado el 9 de octubre de 2013.

Web contenedora de las grabaciones originales de las conversaciones desclasificadas del Presidente Richard Nixon en relación con Chile.
<http://www.nixontapes.org/chile.html>
 Consultado el 19/06/13

Freedom of Information Act (FOIA), U.S. Department of State.
<http://foia.state.gov/Reports/HincheyReport.asp>
 Consultado el 20/06/13

Página web de la asociación *Memoria y Justicia*, coordinada por Fabiola Letelier.
http://www.memoriayjusticia.cl/english/en_focus-horman.html
 Consultada el 9 de octubre de 2013.

Hanna K. (id., 1983)

CANTALAPIEDRA, F., "Dogville inaugura la Seminci de Valladolid", *El País*, 24 de octubre de 2003.

JARQUE, F., "Costa-Gavras presenta su filme *Hanna K.*, una historia de amor con israelíes y palestinos", *El País*, 16 de enero de 1986.

PAELINCK, R., "Hanna K.", en MORENO, F. y PÉREZ GÓMEZ, A.A., *Cine para leer 2003 julio-diciembre*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 2004, pp. 172-174.

RIAMBAU, E., "E Venezia va!", *Dirigido por*, septiembre 1983, n° 107, pp. 30-31.

RIAMBAU, E., "Hanna K.", *Fotogramas*, diciembre 2003, año LVII, n° 1922, p. 24.

ROSEN, M., "Hanna K. and Farah H. *The Fertile Memory* by Michael Khleifi; *Hanna K.* by Costa-Gavras", *MERIP Reports*, junio 1984, n° 124 (Women and Labor Migration), pp. 28-30.

RUBINSTEIN, L., "Hanna K.", *Cineaste*, 1984, vol. XIII, n° 2, p. 60.

SARDÁ FROUCHTMANN, J., “Vientos del Este”, *Fotogramas*, diciembre 2003, diciembre 2003, año LVII, nº 1922, p. 199.

STERRITT, D., “Politics and romance jostle, sidetracking *Hanna K.*”, *The Christian Science Monitor*, 29 de septiembre de 1983.

THOMAS, F., “*Hanna K.*”, *Positif*, noviembre 1983, nº 273, p. 170.

Consejo de familia (Conseil de famille, 1986)

CASTRO, A., “Consejo de familia. Entrevista con Costa-Gavras”, *Dirigido por*, febrero 1987, nº 144, pp. 46-50.

HEREDERO, C.F., “La familia que roba unida... *Consejo de familia*”, *Dirigido por*, diciembre 1986, nº 142, pp. 18-19.

VELASCO, J.R., “*Consejo de familia*”, en PÉREZ GÓMEZ, A.A. (Ed.), *Cine para Leer 1987*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1988, pp. 137-138.

El sendero de la traición (Betrayed, 1988)

HEREDERO, C.F., “*El sendero de la traición*. Un viaje a la América profunda”, *Dirigido por*, enero 1989, nº 165, pp. 66-69.

HESS, E., “Crimes of the Heartland”, *MS*, septiembre 1988, nº 17, pp. 34-35.

PEERMAN, D., “*Betrayed*”, *The Christian Century*, 14-21 septiembre 1988, p. 813.

SILBERG, J., “*Betrayed*”, *American Film*, marzo 1989, vol. 14, nº 5, p. 66.

La caja de música (Music Box, 1989)

CASTRO, A., “Costa-Gavras: La vida no es más que una combinación de amor y traición”, *Dirigido por*, abril 1990, nº 179, pp. 6-10. (Entrevista con Costa-Gavras).

CROWDUS, G., “*Music Box*”, *Cineaste*, 1990, vol. XVII, nº 3, pp. 45-47.

CROWDUS, G., “Keeping Alive the Memory of the Holocaust”, *Cinéaste*, 1990, Vol. XVII, nº 3, pp. 4-7. (Entrevista con Costa-Gavras).

EIDENBERG, R., “*Music Box*. Joe Eszterhas Writes a Wrong”, *American Film*, febrero 1990, vol. XV, nº 5, p. 51.

HEREDERO, C.F., “*La caja de música*. El rescate de la memoria”, *Dirigido por*, marzo 1990, nº 178, pp. 54-56.

KAUFFMANN, S., “The Past, Future and Present”, *The New Republic*, 5 de febrero de 1990, vol. CCII, nº 6, pp. 26-27.

LAMET, P.M., “*La caja de música*”, en PÉREZ GÓMEZ, A.A. (Ed.), *Cine para Leer 1990*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1991, pp. 130-133.

O'BRIEN, T., “Heroism Without Glamour: *Henry V* & *Music Box*”, *Commonweal*, 23 de febrero de 1990, vol. CXVII, nº 4, pp. 116-117.

Mad City (id., 1997)

GARRIDO, I., “*Mad City*. Constantin Costa-Gavras”, *Cinemanía*, mayo 1998, nº 32, pp. 104-105. Entrevista con Costa-Gavras.

GIL DE MURO, E.T., “*Mad City*”, en MORENO, F. y PÉREZ GÓMEZ, A.A., *Cine para leer* 1998, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1999, pp. 387-389.

KAUFMAN, G., “On the frontline of the ratings war”, *New Statesman*, 10 de julio de 1998, pp. 42-43.

KROLL, J., “Media is the Monster”, *Newsweek*, 17 de noviembre de 1997, vol. CXXX, nº 20, p. 90.

TAUBIN, A., “*Mad City*”, *The Village Voice*, 18 de noviembre de 1997, p. 85.

TSE, D., “*Mad City*”, *Sight and Sound*, julio 1998, vol. VIII, nº 7, pp. 46.

Amén (Amen, 2002)

CASANOVA, M., “*Amén*. La sutil frontera entre la conciencia personal y el miedo colectivo”, *Cinemanía*, enero de 2003, p. 115.

COSTA-GAVRAS y GRUMBERG, J.C., “*Amen*. Un film de Costa-Gavras”, *L’Avant-scène cinéma*, noviembre 2005, nº 546, pp. 1-104. Guión del film, dossier y entrevista con Costa-Gavras.

CROWDUS, G., y GEORGAKAS, D., “Filming the Story of a Spy for God: An Interview with Costa-Gavras”, *Cineaste*, primavera 2003, vol. XXVIII, nº 2, pp. 14-18.

HASENBERG, P., “*Der Stellvertreter*”, *Film-Dienst*, mayo 2002, vol. LV, nº 2, p. 27.

KLEIN, J.M., “Costa-Gavras’s Moral Journeys, From Z to A”, *The Chronicle of Higher Education*, 14 de febrero de 2003, vol. ILIX., nº 23 B.13.

THIRARD, P.L., “*Amen*”, *Positif*, marzo 2002, nº 493, pp. 41-42.

THOMAS, D., “A Plea for the Pope”, *Newsweek*, 8 de abril de 2002, p. 84.

“L’AGRIF veut le retrait de l’affiche du film”, *Le Nouvel Observateur*, 16 de febrero de 2002.

Pressbook estadounidense de *Amén*. Incluye una entrevista de Dan Franck con Costa-Gavras y Jean-Claude Grumberg.

Mon colonel (Laurent Herbiet, 2006) –guión de Costa-Gavras–

Dossier de prensa del film, extraído de Cinemotions.com
<http://www.cinemotions.com/interview/8006> Consultado el 18/06/13.

Entrevista con Costa-Gavras por Adam Nayman, extraída de Eyeweekly.com, marzo 2007, Vol. 16, Issue 22. http://contests.eyeweekly.com/eye/issue/issue_03.01.07/film/interview.php
 Consultada el 17/06/13.

Arcadia (Le couperet, 2005)

ANGULO, J., “*Arcadia*. Las consecuencias del capitalismo salvaje”, *Cinemanía*, noviembre 2005, p. 110.

CASAS, Q., “*Arcadia*. La guerra de Bruno”, *Dirigido por*, noviembre 2005, nº 350, p. 21.

GARBARZ, F., “*Le Couperet*: Sur le fil”, *Positif*, marzo 2005, nº 529, p. 39.

MORSIANI, A., “Serial killer per lavoro. *Cacciatore di teste*”, *Cineforum*, marzo 2006, nº 452, pp. 32-34.

NIÑO, V.M., “Costa-Gavras: ‘El dogma es la economía por encima del humanismo’”, *El Norte de Castilla*, 22 de octubre de 2005. Entrevista con Costa-Gavras.

Edén al oeste (Eden à l'Ouest, 2009)

GARCÍA, R., “La era del compromiso”, *El País*, 17 de octubre de 2009. Artículo y entrevista con Costa-Gavras.

FERNÁNDEZ VALENTÍ, T., “*Edén al oeste*. La Europa de las Maravillas”, *Dirigido por*, noviembre 2009, nº 394, p. 28.

LEONE, L., “*Verso l'Eden*”, *Cineforum*, abril 2009, vol. XLIX, nº 483, pp. 41-42.

Dossier de presse de Eden à l'Ouest, 2009. “Entretien a Costa-Gavras par Olivier Ravanello”. Extraída de la página web Cinemotions.com

<http://www.cinemotions.com/interview/50531> Consultada el 14 de julio de 2013.

El capital (Le capital, 2012)

COSTA, J., “¡Viva el mal!” *El País*, 30 de noviembre de 2012.

MONTEAGUDO, L., “No tengo respuestas, solo las preguntas”, *Página 12*, 11 de noviembre de 2012. (Entrevista a Costa-Gavras).

MONTERDE, J.E., “Contra el sistema financiero. *El capital*, de Costa-Gavras”, *Caimán Cuadernos de cine*, diciembre 2012, nº 11 (62), p. 50.

NAVARRO, A.J., “El baile de los vampiros”, *Dirigido por*, noviembre 2012, nº 427, pp. 30-31.

ZANIN ORICCHIO, L., “Costa-Gavras volta ao seu melhor cinema político”, *Estadao*, 16 de octubre de 2013.

YVORRA, G. “On the scene at a special screening of Costa-Gavras’ *Capital*”, *Examiner.com*, 9 de octubre de 2013.

<http://www.examiner.com/article/on-the-scene-at-a-special-screening-of-costa-gavras-capital>

Consultado el 12 de octubre de 2013.

Pressbook Le capital http://www.kgproductions.fr/Le-Capital_Dossier-de-Presse.pdf

Consultado el 13 de octubre de 2013.

Materiales audiovisuales complementarios citados que se refieren a los autores o a sus obras (sin incluir los films de los autores):

C. MARKER, *Jour de tournage*, France, 1969. <http://www.ina.fr/video/I08206701>

C. MARKER, *Le deuxième procès d'Artur London*, France, 1969. <http://vimeo.com/61494518>

Making of Amen, Renn Productions, 2002

Reputations: Pope Pius XII: The Pope, the Jews and the Nazis, BBC, 1996.

Entrevista a Costa-Gavras, por Quim Crusellas y Gloria Bernet, producida por Cameo Media y Moviola Producciones (2006), contenida en el DVD español de *Arcadia*.

N.D.V. Berckmans, *Making of Le couperet*, K.G. Productions, 2005.

<http://www.youtube.com/watch?v=CZpNag4AbU8>

Making of Eden à l'Ouest, K.G. Productions, 2009, contenido en el DVD español de *Edén al oeste*.

Discurso de agradecimiento de Costa-Gavras al recibir la Medalla de la Orden de las Artes y las Letras de España, el 12 de noviembre de 2011, en el Instituto Cervantes de París.

<http://www.youtube.com/watch?v=iZPmoUO34ps>. Consultado el 14 de mayo de 2013.

Making of Le capital, K.G. Productions, 2012, contenido en el DVD español de *El capital*.

Entrevista a Costa-Gavras, “La Cartellera de BTV”, Barcelona TV, 2012, contenida en el DVD español de *El capital*.

Páginas Web de consulta general:

Página web Internet Movie Data Base www.imdb.com

Base de datos de cine italiano www.mymovies.it

“Cannes y el cine español” (24/02/2011) incluida en la web oficial del Festival de Cannes: www.festival-cannes.fr/es/article/57989.html

Página web de la Real Academia Española www.rae.es/rae.html.

DE ANGELIS, F. y LATTANZI, B. (Ed.), base de datos italiana sobre cine fantástico: www.fantafilm.net

Proyecto “Cinema di Propaganda. La comunicazione politica attraverso il cinema. 1946-1975”, Cineteca Bologna / la Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico: <http://www.cinemadipropaganda.it>

Base de datos de la Cinémathèque Française: <http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr>

ÍNDICE DE NOMBRES CITADOS:

- Ackerman, Chantal, 1033
Adjani, Isabelle, 577
Age (Agenore Incrocci), 24, 146, 456
Agosti, Silvano, 132, 136, 137, 159, 186, 295, 296, 306, 354, 358, 363, 440
Aimée, Anouk, 363-368; 388
Albee, Edward, 703
Alda, Alan, 1041, 1049
Aldrich, Robert, 109, 868
Aliprandi, Marcello, 121
Allégret, Catherine, 626
Allégret, Yves, 57, 620, 626
Allen, Irwin, 924
Allen, Woody, 76, 87
Allende, Salvador, 75, 716, 781, 790, 868-871; 874, 886
Alió, René, 81, 1033
Allouache, Merzak, 1037
Althusser, Louis, 704
Amara, Emmanuel, 477
Amar, Armand, 1131
Amar, Denis, 1033
Amat, Jorge, 76
Amelio, Gianni, 144, 145, 440, 478
Amico, Gianni, 136, 137
Amidei, Sergio, 120
Amina, Lakdar, 637
Anderson, Lindsay, 226, 326
Andersson, Bibi, 74, 425-427; 429
Andò, Roberto, 147
Andreassi, Raffaele, 133
Andreotti, Giulio, 119, 144, 476, 477, 501, 517, 549, 594
Andreu, Anne, 1037
Andrieu, René, 722
Angelopoulos, Theo, 427, 1037
Annaud, Jean-Jacques, 867
Antonioni, Michelangelo, 91, 95, 102, 155, 181, 184, 351, 387, 400, 581, 725
Antonutti, Omero, 409
Antúnez, Nemesio, 810
Aprà, Pierluigi, 190, 195, 233, 489
Arafat, Yaser, 708, 961
Aragon, Louis, 703, 722
Aranda, Vicente, 1037
Arbenz, Jacobo, 788
Arcady, Alexander, 85
Ardant, Fanny, 965-972
Arditi, Pierre, 1024, 1025
Arendt, Hanna, 1055, 1062
Arestrup, Niels, 88
Argento, Dario, 138, 229, 410
Aristarco, Guido, 181
Aristófanés, 703
Aristóteles, 828, 1169
Arrabal, Fernando, 76
Arnold, Henry, 426
Arnoul, Françoise, 624, 626, 719
Aronovich, Ricardo, 866, 907, 946
Arrabal, Fernando, 76
Arvanitis, Yorgos, 427
Asner, Ed, 866
Assayas, Olivier, 81
Astaíre, Fred, 639
Astruc, Alexandre, 850
Atila, 115
Aubier, Pascal, 72
Audiard, Jacques, 628, 1211
Audiard, Michel, 628
Aumont, Jacques, 36, 51
Aumont, Tina, 359
Autant-Lara, Claude, 57, 63, 400, 456
Auteuil, Daniel, 88
Avati, Pupi, 131, 559
Avildsen, John G., 866
Axel, Gabriel, 1037
Azcona, Rafael, 166
Aznavour, Charles, 594, 1090
Bâ, Mamadou, 1033
Back, Yvon, 1106
Badinter, Robert, 1034
Baez, Joan, 117
Bakri, Mohammad, 941, 945, 946, 949-958, 961
Bakunin, Mikhail, 144
Balasko, Josianne, 86
Baldi, Gian Vittorio, 111, 127
Baldi, Marcello, 125
Balducci, Armenia, 121
Balsam, Martin, 120, 121
Banchemo, Marcos, 136
Banerjee, Dibakar, 717
Baratti, Bruno, 112
Barbie, Klaus, 89, 1018
Bard, Serge, 67
Bardi, Valentina, 586
Barka, Ben, 70, 86
Barthélemy, Joseph, 827, 829, 836
Bartoli, Pietro, 359
Barzman, Ben, 636-637
Barzman, Norma, 636
Basaglia, Franco, 297, 363, 532
Bassani, Giorgio, 97
Bastard, Emile, 843
Battaglia, Enzo, 154
Bauchau, Patrick, 968
Bava, Mario, 229
Bazin, André, 56
Bazzini, Sergio, 67, 319
Bazzoni, Camillo, 121
Beatles / The, 307
Bechis, Marco, 144
Becker, Jacques, 57, 968
Becker, Jean, 84, 620, 1033, 1218
Becket, James, 716
Beckett, Samuel, 703
Behan, Brendan, 638
Beineix, Jean-Jacques, 409
Bellocchio, Elena, 439, 521, 585, 586
Bellocchio, Letizia, 194, 521, 577, 585, 586
Bellocchio, Marco, 1, 4-11, 21-25, 28, 30, 31, 34, 52, 67, 80, 92-95, 108, 112, 115, 118, 132, 133, 136, 140, 143, 144, 146, 147, 151-608, 686, 715, 740, 823, 852, 855, 1014, 1029, 1095, 1155-1188
Bellocchio, Maria Luisa, 194, 521, 577, 585, 586
Bellocchio, Pier Giorgio, 156, 361, 365, 368, 446, 452, 474, 482, 498, 526, 528, 536, 553, 575, 585-588, 591, 594, 595, 606
Belmondo, Jean-Paul, 618, 620, 848
Belmont, Véra, 85
Beltrán, Pedro, 397
Beltrán Verdes, Esteban, 817
Benamou, George Marc, 1037
Benvenuti, Alessandro, 145
Benvenuti, Paolo, 142
Benedicto XVI / Joseph Ratzinger, 1086
Benès, Edvard, 726
Beneyton, Yves, 226, 227, 229, 234, 353
Bénichou, Maurice, 1025
Benigni, Roberto, 125, 137, 363, 383, 858
Bennet, Heinz, 830, 834, 836
Benpar, Carles, 585
Bentivoglio, Fabrizio, 446, 447, 449, 450, 1184
Béraud, Luc, 80
Berenger, Tom, 977, 979, 980, 982, 983, 986, 988-990, 993, 999, 1000
Beresford, Bruce, 1039
Berg, Alan, 993
Berger, Helmut, 131
Bergman, Ingmar, 581, 1055
Bergonzelli, Sergio, 131, 132
Berlangua, Luis G., 199, 278, 839, 1042
Berling, Peter, 318
Berlinguer, Enrico, 125, 137, 295, 435, 576, 477, 501, 502, 539, 549
Berlusconi, Silvio, 138, 147, 157, 432, 455, 484, 560, 583, 593, 595, 596, 600-602
Bernet, Olivier, 90
Berri, Claude, 84, 616, 962, 1055, 1056
Berry, John, 83
Berti, Marina, 1056
Bertin, Roland, 829, 830
Bertini, Antonio, 136
Bertinotti, Fausto, 560
Bertolucci, Bernardo, 6, 10, 81, 92, 95, 101, 107, 113, 114, 132, 133, 137, 141, 186, 221, 351, 401, 418, 475, 681, 715
Bertolucci, Giuseppe, 125, 137, 143, 440
Bertorelli, Toni, 441, 460
Bertucelli, Jean-Louis, 72, 74
Besson, Luc, 1099
Betti, Laura, 167, 226, 227, 233, 242, 243, 256, 259, 261, 264, 265, 268, 275, 277, 281, 293, 352, 353, 357, 369
Beumelburg, Mayor Walther, 830
Bevilacqua, Alberto, 126
Bianchi, Giorgio, 100
Bigas Luna, Juan José, 1037
Birkin, Jane, 1033
Blain, Gérard, 631
Blair, Betsy, 980, 991
Blanc, Thierry, 425-427
Blanco, Miguel Ángel, 543
Blier, Bertrand, 1033
Block, J.S / James Zagel, 1019
Blossier, Patrick, 1090
Boisset, Yves, 64, 69-71, 74, 78, 83, 86, 635, 697, 714, 787, 855, 867, 975
Bolognini, Mauro, 121, 124, 126, 140, 319, 604, 605
Bolzonì, Adriano, 125
Bonfanti, Giovanni, 136
Bonino, Emma, 157
Bonitzer, Pascal, 87, 88
Bonnot, Françoise, 639, 722, 791, 867, 1042
Bontempi, Giorgio, 111
Boorman, John, 850, 1037
Bopape, Stanza, 1033
Borau, José Luis, 614
Borges, Jorge Luis, 113, 499, 537, 653
Bosé, Miguel, 127
Boselli, Enrico, 157
Boskakov, Vladimir, 781
Bottari, Franco, 130
Boubulova, Barbara, 441, 443
Bouchareb, Rachid, 85
Bouise, Jean, 655, 663, 664, 667, 684, 687, 772, 841, 845
Boukercha, Karim, 1130
Boulanger, Daniel, 631
Bouquet, Michel, 70, 82
Bourdon, Gilles, 85
Boutefeu, Nathalie, 425, 426, 590
Bouteffika, Abdelaziz, 1089
Bowrowsky, Edouard, 77
Bozzuffi, Marcel, 624, 638, 640, 659, 660, 664, 665, 667, 683, 684
Brackett, Charles, 1040, 1049
Bradbury, Ray, 878
Bradford, Richard, 899, 919
Bragaglia, Carlo Ludovico, 104
Braghetti, Anna Laura, 473, 479, 492, 494, 537
Brandirali, Aldo, 432-435, 595
Brando, Marlon, 116, 997
Brass, Tinto, 134, 400
Brasseur, Claude, 631
Brault, Michel, 716
Breccia, Paolo, 122
Brecht, Véronique, 1115
Brecht, Bertolt, 42, 67, 120, 223, 238, 292, 298, 584, 674, 675, 678, 734, 764, 765, 790, 1077, 1147, 1173
Breillat, Catherine, 1035
Brel, Jacques, 70
Brescia, Alfonso, 131
Bresson, Robert, 121, 155, 266, 581, 968
Breton, André, 408
Brialy, Jean-Claude, 631
Brogi, Giulio, 353
Brontë, Emily, 407
Brook, Claudio, 424
Brook, Peter, 1055
Bruce, Cheryl Lynn, 1010
Bruni-Tedeschi, Valeria, 446-449, 490
Bruno, Edoardo, 111
Bruno, Giordano, 118
Bucharin, Nikolai, 140
Büchner, Georg, 113
Budhorn, Charles, 850
Bulgakov, Mikhail, 456
Buñuel, Luis, 72, 77, 166, 173, 175, 178, 184, 189, 195, 206, 207, 214, 215, 231, 232, 254, 285, 295, 372-374, 389, 391, 408, 424, 437, 448, 462, 463, 468, 534, 539, 571, 604, 654, 722, 829, 839, 859, 912, 968
Burch, Noël, 35
Burchiellaro, Giantito, 159
Burinato, Gisella, 156, 356, 361, 365, 366, 446
Bush Jr., George, 1087
Butturini, Gian, 137

Byrne, Gabriel, 947, 952, 954, Chiari, Mario, 126
 958, 1131, 1133, 1135, 1136, Chirac, Jacques, 58, 87, 89, 1096
 1138, 1147
 Byron, Lord George, 1088
 Cabbidu, Gianfranco, 144
 Cain, James M., 1102
 Calabresi, Luigi, 242, 245
 Calenda, Antonio, 127
 Calvelli, Francesca, 156, 439, 474, 582, 595
 Calvino, Italo, 181
 Camacho, Álex, 914
 Camerini, Mario, 99, 400, 561
 Camus, Albert, 108
 Camus, Mario, 387
 Cantet, Laurent, 87
 Capa, Robert, 734
 Capogna, Sergio, 127
 Capra, Frank, 1030, 1051, 1130
 Caramitru, Ion, 1057, 1075
 Carboni, Berardo, 147
 Cardinale, Claudia, 92, 119, 121, 127, 387, 388, 390, 391, 489
 Carlos « El Chacal », 89
 Carné, Marcel, 57, 70
 Caron, Leslie, 620
 Carpita, Paul, 61
 Carrà, Raffaella, 512-514, 539
 Carré, Jean-Michel, 1034
 Carrero Blanco, Luis, 116, 496
 Carrillo, Santiago, 722, 785
 Casas, Simón, 396
 Cash, Johnny, 992
 Cassel, Jean-Pierre, 80
 Cassenti, Frank, 75, 715
 Castel, Lou, 4, 34, 62, 81, 103, 105, 108, 112, 118, 123, 128, 160, 162, 167, 171, 172, 174, 179, 180, 195, 226, 228, 230, 232, 234, 237, 353, 366, 374-384, 389, 406, 434, 489, 490, 590, 605, 1174
 Castellani, Renato, 101
 Castellitto, Sergio, 383, 457, 458, 490, 555-558, 560, 599, 1185
 Castro, Antonio, 152, 401, 407, 374
 851, 969, 970, 972, 974, 1180, 1185
 Castro, Fidel, 871
 Cavalier, Alain, 63, 89
 Cavallari, Simona, 425-428
 Cavani, Liliana, 108, 113, 128
 Cavallone, Alberto, 131
 Cavara, Paolo, 129
 Cavina, Gianni, 559
 Cayatte, André, 60, 68, 71
 Cecchi d'Amico, Suso, 126
 Celentano, Adriano, 126
 Céline, Louis Ferdinand, 985
 Cenna, Marino, 358
 Cerami, Vincenzo, 363, 374
 Cervi, Tonino, 130
 Ceselli, Daniela, 431-433, 446, 453, 473, 479, 480, 565
 Chabrol, Claude, 62, 616, 629, 1101, 1105
 Chabrol, Jean-Pierre, 632
 Chahine, Youssef, 1038
 Chalonge, Christian de, 64, 617
 Champion, Jean, 839, 842
 Chandler, Raymond, 1103
 Chaplin, Charles (Charlot), 580, 614, 676, 808, 1101, 1120, 1125
 Chaplin, Geraldine, 639
 Chejov, Anton, 7, 11, 206, 320, 349, 350, 352-354, 357, 390, 439, 440, 456, 554, 588, 703, 1178
 Chirwa, Vera, 1034
 Christie, Agatha, 624, 627, 681
 Christodoulou, Andreas, 1034
 Ciano, Edda, 106
 Cinieri, Francesco, 104
 Cioffi, Charles, 879, 880, 897, 898, 900, 906, 921, 928
 Cipri, Daniele, 554, 575
 Citti, Franco, 106
 Citti, Sergio, 115
 Civirani, Osvaldo, 103
 Clair, René, 57, 618
 Clancy, Tom, 867
 Clark, Bob, 1041
 Clavier, Stéphane, 87
 Clayburgh, Jill, 540, 942, 944, 947, 949, 992, 1182
 Clayton, Jack, 167
 Clément, René, 57, 60, 619, 620, 624, 723, 998
 Clémenti, Pierre, 632
 Clennon, David, 893, 897, 906, 928, 951, 956, 990
 Clifford, Graeme, 998
 Clift, Montgomery, 663, 998
 Clinton, Bill, 937
 Clouzot, Henri-Georges, 57, 72
 Cobb, Lee J., 119
 Cobelli, Giancarlo, 113, 124
 Coburn, James, 129
 Cocteau, Jean, 938
 Coen, Joel y Ethan, 1106
 Cohen, Larry, 718
 Cohn-Bendit, Daniel, 67, 1081
 Colangelo, Francesco, 553
 Collettivo Cineasti del Fronte di Liberazione Nazionale del Vietnam del Sud, 136
 Colonel Fabien / Pierre Georges, 834
 Collins, Larry, 963
 Comencini, Luigi, 99, 124, 126, 127
 Comolli, Jean-Louis, 75, 76, 781, 784
 Conchon, Georges, 71
 Constantino II de Grecia, 611, 644, 696
 Conti, Chiara, 457, 462, 466, 490
 Cooper, Gary, 663, 984
 Coppola, Francis Ford, 109, 811, 899, 1142
 Corbucci, Sergio, 99, 128, 129
 Corneau, Alain, 64, 71, 723, 1034, 1038
 Corona, Franco, 126
 Coronado, Manuel, 314
 Costa-Gavras (ver Gavras)
 Cottafavi, Vittorio, 103
 Courrière, Yves, 77
 Coutard, Raoul, 77, 639, 723, 792
 Craveri, Mario, 104
 Craxi, Bettino, 139, 476, 1176
 Cremer, Bruno, 632, 842, 843
 Cristaldi, Franco, 95, 189, 225, 226
 Crivelli, Carlo, 395, 411, 415, 428, 444, 569, 574, 580, 594
 Cromwell, John (escritor), 1058
 Cunceca, Ovidiu, 1062
 Curtelin, Jean, 71
 Curtiz, Michael, 50, 668
 Curzio, Renato, 824
 Cuvelier, Marcel, 736, 750, 764
 Czyzewska, Elzbieta, 1009
 D'Amico, Luigi Filippo, 123
 D'Annunzio, Gabriele, 448
 D'Anza, Daniele, 517
 Da Vinci, Leonardo, 421
 Daix, Pierre, 722
 Dalí, Salvador, 372
 Dalle, Béatrice, 409, 415, 490, 591
 Dalsen, Ida, 144, 214, 554, 565-569, 571-583, 596
 Damiani, Damiano, 6, 10, 101-103; 116, 118-120; 124, 128, 244, 318, 715
 Danner, Blythe, 1041, 1042
 Dante Alighieri, 405, 466
 Dante, Dominique, 1033
 Dardenne, Jean-Pierre y Luc, 79, 81-83, 1090, 1099, 1124
 Darrieu, Gérard, 685, 686
 Dassin, Jules, 631, 968
 Dassin, Julie, 631
 Davis, Andrew, 1041
 Davis, Nathaniel, 896, 933, 935
 Davis, Ray E., 874, 878, 926, 935, 936
 Dasté, Jean, 655, 688-690
 Dauphin, Claude, 626
 De Bosio, Gianfranco, 106
 De Caro, Lucio, 121
 De Concini, Ennio, 400
 De Filippo, Peppino, 100
 De Gaulle, Charles, 58, 59, 77, 717, 1095
 De Laurentiis, Dino, 95
 De Maria, Renato, 143
 De Seta, Vittorio, 107, 146
 De Sica, Vittorio, 6, 10, 91, 98, 99, 115, 183, 199, 350, 615, 843, 1029
 Debord, Guy, 967, 973
 Debray, Régis, 619
 Decaux, Alain, 1057
 Degli Espositi, Piera, 457, 464
 Delannoy, Jean, 57
 Della Mea, Ivan, 129
 Delli Colli, Tonino, 190
 Delville, Yves (Francis Ryck), 965
 Delon, Alain, 63, 71, 848, 849
 Delplanque, Lionel, 88
 Delvaux, André, 364
 Demjanjuk, John, 1018
 Demy, Jacques, 83, 84, 616, 618, 623, 627
 Deneuve, Catherine, 98
 Denis, Claire, 1033, 1035
 Denner, Charles, 624, 626, 638, 655, 667, 673, 674, 681, 690-693
 Depardieu, Gérard, 84, 87, 615
 Depardon, Raymond, 1033, 1035, 1037
 Deray, Jacques, 80, 1033
 Derode, Julien, 623
 Detmers, Maruschka, 399, 400, 402, 404, 407, 415, 591
 Deville, Michel, 715, 1033
 Dewaere, Patrick, 318, 319, 333
 Di Stefano, Andrea, 441, 443
 Dias Gomide, Aloysio, 790
 Dickens, Charles, 1116, 1146
 Dickinson, Emily, 515, 516, 522
 Dieterle, William, 931
 Dix, Otto, 653, 1071
 Doillon, Jacques, 67, 399, 1033
 Doisneau, Robert, 531
 Domingo, Plácido, 397, 554
 Donati, Sergio, 241-243, 256
 Donizetti, Gaetano, 195
 Doolittle, John, 910, 922
 Dorfmann, Robert, 722
 Doria, Enzo, 159
 Dostoievski, Fedor, 185, 703
 Dottelonde, Stéphane (Stéphane Osmont), 1130
 Douglas, Kirk, 216, 364, 867, 977
 Drach, Michel, 68, 71, 73, 714
 Dreyfus, Afred, 77, 84, 697, 708, 838, 850
 Drove, Antonio, 229
 Dubcek, Alexander, 725, 728
 Duchaussoy, Michel, 1056
 Dumayet, Pierre, 71
 Dumont, Bruno, 83
 Duperey, Anny, 1127
 Duras, Marguerite, 73, 76
 Durringer, Xavier, 88
 Durruti, Buenaventura, 760
 Dussollier, André, 1024, 1025, 1032
 Dux, Pierre, 640, 652, 663, 665, 673, 678, 681-683, 693, 696, 697, 837
 Dwan, Allan, 681
 Eastwood, Clint, 578, 603
 Echols, Lee, 816
 Eco, Umberto, 251
 Edwards, Blake, 200, 1024
 Egoyan, Atom, 1041
 Eke, Augustine, 1033
 Eichmann, Adolf, 1083
 Eisenhower, Dwight, 871
 Eisenstein, Sergei M., 52, 53, 238, 525, 569, 651, 740, 1035
 Ekland, Britt, 113
 Elema Boringue, Joaquim, 1033
 Elmaleh, Gad, 86, 113, 1131-1133, 1136
 Emmanuelidis, Manolis, 642, 660
 Emmer, Luciano, 146
 Engels, Fridrich, 487, 488, 489
 Englaro, Eluana, 593, 595-597, 599-601
 Enrico, Robert, 63, 84, 85
 Erro, Enrique, 803
 Escrivá de Balaguer, J.M., 1086
 Esquilo, 703, 1070
 Eszterhas, Joe, 976, 977, 979, 982-984, 996, 998, 1000, 1001, 1004, 1006, 1010, 1019, 1020, 1099
 Eurípides, 444, 703, 1070
 Ezralow, Daniel, 409, 410, 490
 Fabrizi, Franco, 126
 Faccini, Luigi, 127
 Faenza, Roberto, 132, 186, 1218
 Fagioli, Massimo, 156, 350, 399-401, 405, 406, 411, 415, 420, 423, 425, 426, 429
 Falco, Fabrizio, 603
 Falcon, André, 803
 Falcone, Giovanni, 143
 Fanon, Frantz, 134
 Faraldo, Claude, 76, 80
 Faranda, Adriana, 473
 Farina, Corrado, 130
 Farinacci, Roberto, 248
 Federica de Grecia, 642
 Fellini, Federico, 6, 10, 91, 95, 102, 115, 116, 183, 232, 262, 269,

350, 351, 372, 387, 391, 460, 534, 539, 557, 562, 604, 859
 Feltrinelli, Giacomo, 242, 246, 260
 Fenton, John, 913, 914
 Fenzi, Enrico, 431, 435, 514
 Fernandel, 99, 616
 Ferrara, Giuseppe, 105, 132, 136, 143, 146, 478, 480, 481, 538
 Ferrari, Niccolò, 131, 1203
 Ferreri, Marco, 166, 199, 319, 359, 372
 Ferzetti, Gabriele, 725, 758-760, 764, 769, 775
 Festa Campanile, Pasquale, 98
 Field, Noël, 727, 734, 735, 759, 932
 Fielding, Henry, 1126
 Fincher, David, 1041
 Finocchiaro, Donatella, 556, 564, 586, 587, 590
 Fischerauer, Bernd, 1064
 Flaherty, Robert J., 614
 Flaminio, Sergio, 474
 Fleischmann, Peter, 71
 Fly, Claude, 790, 810
 Flynn, Errol, 614, 1044
 Foà, Vittorio, 432, 434, 436
 Fofi, Goffredo, 234, 241, 242, 256, 260
 Fonda, Jane, 850, 997
 Fondato, Marcello, 128
 Ford, Harrison, 606, 987
 Ford, John, 613, 676, 692, 706, 882, 986, 1050
 Forman, Milos, 720
 Forrest, Frederic, 998, 1003, 1007, 1020
 Fosse, Bob, 997
 Foucault, Michel, 619
 France, Cécile de, 1090, 1092, 1094
 Franchi, Franco, 131-132
 Franchina, Basilio, 135
 Francia, Aldo, 716
 Franck, Martine, 1033
 Franco, Francisco, 103, 781, 831
 Franco, Jesús, 358
 François, Jacques, 837
 Franju, Georges, 374
 Frank, Christopher, 855, 856
 Frank, Josef (1909-1952), 768, 770
 Frankenheimer, John, 648, 649, 705, 867
 Frears, Stephen, 88
 Fresson, Bernard, 655, 661, 667, 689, 700
 Frey, Sami, 556, 561, 563
 Frezza, Andrea, 112, 146, 186
 Freud, Sigmund, 375, 1179
 Freund, Karl, 956
 Frieder, Sol, 1008
 Friedlander, Saul, 1057
 Frin, Jean-Marie, 1139
 Frot-Couzat, Gérard, 1033
 Fulci, Lucio, 104, 131, 138
 Fuller, Samuel, 50
 Funès, Louis de, 722
 Fusco, Giovanni, 725, 777
 Gabin, Jean, 618, 623
 Gainville, René, 71
 Galabru, Michel, 837, 838
 Gallone, Carmine, 99
 Galloni, Giovanni, 513
 Galois, Evariste, 134
 García, José, 1100, 1103, 1131, 1138, 1142
 García Gómez, José Ramón, 1033
 García Márquez, Gabriel, 867
 Gardel, Carlos, 262
 Garibaldi, Giuseppe, 127
 Garrani, Ivo, 835
 Garrel, Maurice, 85
 Garrel, Philippe, 67, 81, 85
 Garriba, Fabio, 243, 250, 255, 293
 Gary, Romain, 855, 856, 858, 884
 Garzón, Baltasar, 936
 Gassman, Vittorio, 92, 99, 100, 124, 129
 Gast, Michel, 74
 Gatilif, Tony, 74, 83, 1218
 Gavras, Alexandre, 619
 Gavras, Costa-, 1, 4-12, 21-25, 28, 30, 31, 34, 46-48, 54, 57, 60, 61, 63-66, 68-73, 75, 78-80, 83, 85-87, 89, 90, 106, 108, 116, 119, 130, 143, 144, 193, 244, 273, 286, 479, 495, 526, 528, 540, 549, **609-1151**, 1155-1163, 1165-1188
 Gavras, Julie, 86, 619
 Gavras, Romain, 619, 1130
 Gayet, Julie, 659
 Gélin, Daniel, 624, 626
 Gemme, Giuliano, 120, 126
 Genina, Augusto, 570, 582
 Georges, Pierre / Colonel Fabien, 834
 Gérard, Bernard, 638, 701
 Gere, Richard, 850
 Gêret, Georges, 624, 638, 682, 683, 685
 Germi, Pietro, 358, 360, 400
 Gerstein, Kurt, 1018, 1057-1059, 1061-1076, 1078, 1079, 1081-1085
 Getino, Octavio, 704
 Ghabini, Abd al-Ra'uf, 1033
 Ghanem, Alí, 73
 Ghione, Riccardo, 126
 Giagni, Riccardo, 475
 Giannarelli, Ansano, 113, 134, 137
 Giannetti, Alfredo, 127
 Giannini, Giancarlo, 128, 448
 Gide, André, 185
 Gidoni, Massimo, 432, 435, 436, 547
 Gilliat, Sidney, 193
 Gioli, Paolo, 359
 Giometto, Daniele, 147
 Giono, Jean, 617
 Giordana, Marco Tullio, 141, 143, 296, 440, 474, 478
 Giovanni, Jose, 72
 Giraldi, Franco, 146
 Girardot, Annie, 75
 Giraudeau, Bernard, 1033
 Giron, Francis, 71, 1033, 1037
 Girolami, Marino, 104, 132
 Girone, Remo, 297, 353
 Giscard d'Estaing, Valéry, 644
 Glenn, Pierre-William, 638, 791, 797
 Glucksmann, André, 619
 Godard, Jean-Luc, 44, 62, 63, 66-68, 73, 79, 107, 133, 184, 186, 189, 221, 223, 319, 399, 418, 597, 618, 627, 629, 639, 706, 711, 714, 851, 966, 1034
 Goebbels, Joseph, 289
 Goethe, J.W., 229
 Goldovitch, Alexander, 1033
 González, Felipe, 785, 931
 González, Rafael, 916, 917
 González-Sinde, Ángeles, 4, 617
 González González, Esteban, 1033
 Gora, Claudio, 837
 Goretta, Claude, 80
 Goretta, Maria, 461
 Gorin, Jean-Pierre, 67
 Gorki, Maxim, 703
 Gottwald, Klement, 726, 728, 729, 734
 Goupil, Romain, 1033
 Gourmet, Olivier, 1090, 1092, 1103, 1107, 1112
 Goya, Francisco de, 419
 Gramsci, Antonio, 778
 Grangier, Gilles, 628
 Granier-Deferre, Pierre, 71, 76, 719
 Grano, Romolo, 517
 Grant, Cary, 983
 Gras, Enrico, 104
 Graziosi, Paolo, 190, 191
 Greco, Emidio, 142
 Greenaway, Peter, 462, 1037
 Gregoretti, Ugo, 132, 136, 137, 146, 456
 Gregorio VII, 391
 Gregorio, Toni de, 112
 Grillo, Beppe, 147
 Grimaldi, Alberto, 95
 Grimaldi, Aurelio, 143
 Grimaldi, Giovanni, 132
 Grosz, George, 653
 Grumberg, Jean-Claude, 1023, 1024, 1026, 1028-1030, 1050, 1055-1057, 1072, 1089, 1090, 1099, 1108, 1119, 1121, 1123, 1127, 1130, 1139
 Grumberg, Olga, 1139
 Grupo Dziga Vertov, 67, 133, 319
 Guareschi, Giovannino, 135
 Guédiguian, Robert, 79, 81-83
 Guerra, Tonino, 387, 390
 Guerra, Ruy, 867
 Guerrieri, Romolo, 122
 Guevara, Ernesto "Che", 113, 134, 261, 262, 618, 806, 807
 Guha, Archana, 1033
 Guidi, Guidarino, 104
 Guijón, Patricio, 870
 Guillermin, John, 924
 Guiomar, Julien, 656, 657, 663, 685, 686, 688, 690, 696, 697
 Güney, Yilmaz, 867
 Guzmán Tapia, Juan, 936
 Guzzanti, Sabina, 147
 Haas, Lukas, 1002
 Habermas, Jürgen, 1161
 Hackman, Gene, 866
 Hallström, Lasse, 1037
 Hallyday, Johnny, 965, 966
 Hancisse, Thierry, 1109
 Handler, Mario, 136
 Haneke, Michael, 374, 1037
 Hardin, Jerry, 919
 Harris, André, 77
 Has, Wojciech J., 1008
 Hasek, Jaroslav, 1024
 Hasse, O.E., 799, 800, 802, 805, 814, 842, 997, 1052
 Hathaway, Henry, 498
 Hauser, Thomas, 866, 874, 926, 933, 935
 Havel, Vaclav, 785
 Hawks, Howard, 50, 247, 662
 Haydn, Joseph, 1039, 1218
 Heard, John, 982, 983
 Hecht, Ben, 247, 1049
 Heffron, Richard T., 84
 Heflin, Van, 422
 Heidegger, Martin, 1166
 Helms, Richard, 869
 Henry, Clarissa, 846
 Herbiet, Laurent, 85, 953, 1089, 1090, 1094
 Herlitzka, Roberto, 425, 426, 428, 474, 503, 544, 594, 600, 1184
 Herzog, Werner, 318
 Heusch, Paolo, 106, 113
 Heynemann, Laurent, 74, 715
 Hillel, Marc, 846
 Himmler, Heinrich, 1066, 1082
 Hitchcock, Alfred, 173, 417, 493, 495, 625, 629, 674, 675, 681, 690, 705, 799, 801, 812, 849, 875, 879, 896, 920, 931, 982, 983, 992, 997, 999, 1012, 1068, 1069, 1100, 1109, 1119, 1124, 1141
 Hitler, Adolf, 180, 830, 1057, 1062, 1086, 1087
 Hochhuth, Rolf, 1055-1059
 Hoffman, Dustin, 1039-1045, 1047-1050, 1053
 Holden, William, 853
 Hollande, François, 621, 659
 Holloway, David, 886, 889, 904, 906
 Romero, 706, 1116, 1146
 Hopper, Dennis, 1044
 Horman, Charles, 866, 868, 871, 872, 874, (876-930), 931-937, 994
 Horman, Edmund, 712, 867, 868, 871, (875-930), 931-937, 1000
 Horman, Joyce, (876-930), 931-937
 Hubert, Jean-Loup, 1033
 Hudal Alois (Luigi), 1083
 Hudson, Hugh, 1037
 Hugo, Victor, 173, 613
 Huillet, Danielle, 79
 Hunnebell, André, 57, 714
 Huppert, Isabelle, 594, 595, 598, 604-606
 Hurt, William, 619
 Husserl, Edmund, 1166, 1167
 Huston, John, 867, 884
 Hutton, Brian G., 109
 Ibarruri, Dolores "Pasionaria", 760
 Imperoli, Mario, 131
 Imposimato, Franco, 477
 Incerti, Stefano, 144, 1208
 Incrocci, Agenore (Age), 24, 146, 455
 Ingrassia, Ciccio, 131-132
 Interlenghi, Franco, 122
 Intursa Fernández, Fidel, 1033
 Ionesco, Eugène, 703
 Iosseliani, Otav, 396
 Island, Bert F. (Paul Alfred Mueller), 359
 Iures, Marcel, 1056, 1075, 1080
 Ivens, Joris, 78, 67, 147, 618
 Ivory, James, 1037
 Jacopetti, Gualtiero, 133
 Jacque, Christian, 57
 Jancsó, Miklós, 115

Japrisot, Sébastien, 623
Jara, Víctor, 870
Jarry, Alfred, 653
Javal, Bertrand, 722
Jesucristo, 108, 463, 468, 512, 574, 612, 1089
Jeunet, Jean-Pierre, 1127
Jewison, Norman, 717, 976
Joano, Clotilde, 655, 689
Joffé, Roland, 717
Joffroy, Pierre, 1057
Johnson, Samuel, 837
Johnson, Van, 129
Jones, Chuck, 197
Jones, Jennifer, 422
Jordá, Joaquín, 136
Jospin, Lionel, 58, 87, 616, 1037
Juan Pablo II / Karol Wojtyła, 1027, 1086
Kaboré, Gaston, 1037
Kafka, Franz, 132, 487, 581, 738, 744, 745, 848, 849, 889, 950, 957, 1045, 1073
Kanapa, Jean, 782
Kané, Pascal, 83
Karamanlís, Constantinos, 613, 641-644, 695, 788
Karloff, Boris, 956
Karmitz, Marin, 73, 850
Kassovitz, Mathieu, 83, 1056, 1058, 1065, 1067, 1069, 1073-1075, 1081
Kast, Pierre, 80
Katz, Robert, 478
Kaufman, Philip, 1178
Kazan, Elia, 615
Keaton, Buster, 1124
Kebede, Liya, 1141
Kedrova, Lila, 858, 859, 861
Keitel, Harvey, 141, 455
Kenderesi, Tibor, 1012
Kennedy, John F., 129, 132, 671, 714, 850, 990
Kennedy, Robert, 850
Kergoat, Yannick, 1131
Kiarostami, Abbas, 1035, 1037
Kimiavi, Parviz, 1035
Kirchheimer, Otto, 210
Kirshner, Mia, 1041, 1042, 1047, 1049
Kissinger, Henry, 869-871, 909, 935, 936
Klapisch, Cédric, 1037
Klein, William, 68, 76, 618, 850
Kleist, Heinrich von, 425, 439, 441-443, 1177
Klotz, Nicolas, 89
Kober, Serge, 74
Konchalovsky, Andrei, 1037
Konwicki, Tadeusz, 1024, 1027, 1030
Kopelson, Arnold, 1040, 1041
Korda, Zoltan, 615
Kornbluh, Peter, 869, 871, 936
Kotchamanis, Spiros, 642, 660
Kramer, Frank (Gianfranco Parolini), 359
Kramer, Robert, 1033
Kramer, Stanley, 1007
Ktari, Naceu, 73
Kubrick, Stanley, 52, 74, 171, 193, 234, 325, 837, 867
Kundera, Milan, 855, 1178
Kurosawa, Akira, 101, 363, 681, 706
Kuveiller, Luigi, 119
La Salle, Martín, 917
Labate, Wilma, 143, 1203
Labro, Philippe, 714
Laden, Ben, 1087
Lado, Aldo, 140
Lafargue, Roger, 841, 842
Lafont, Bernadette, 626
Laforêt, Marie, 624
Lagos, Ricardo, 936
Lambrakis, Grigoris, 635, 638, 641-646, 656, 657, 659, 660, 664, 670, 671, 674, 676, 695, 699, 702-704, 708, 729, 795, 805, 813, 860, 871, 885, 933, 994, 1070, 1082, 1166
Lanci, Giuseppe, 159, 375, 416, 449, 476
Landau, Saúl, 716
Landi, Mario, 131
Landis, John, 1213-1215, 1217
Lang, Fritz, 242, 597, 629, 675, 680, 705, 707, 879, 931, 995, 999, 1120
Lang, Jack, 616, 1034
Lange, Jessica, 947, 968, 991, 996, 997, 999-1002, 1004, 1006, 1008-1010, 1012, 1014, 1016, 1070
Langlois, Henri, 57, 66
Lanzmann, Claude, 89, 719, 1007
Lapierre, Dominique, 962
Lario, Veronica, 583
Larraín, Pablo, 717
Lattuada, Alberto, 126
Laurenti, Fabrizio, 565
Lautner, Georges, 71
Law, Jude, 1041
Le Coq, Bernard, 1133, 1147
Le Hung, Eric, 74
Le Pen, Jean-Marie, 975, 1035-1037, 1086, 1095
Le Pen, Marine, 1037
Le Péron, Serge, 86
Le Wita, Frank, 81
Léaud, Jean-Pierre, 81, 200
Lebel, Jean-Patrick, 77, 1159
Leclerc, Michel, 87
Leconte, Patrice, 1033, 1037
Lee, Christopher, 121
Lee, Spike, 1034
Lelouch, Claude, 68, 71, 618, 1037
Lenin, Vladimir Ilich, 280, 407, 507, 525, 526, 739, 740, 777, 780, 784, 788
Leo, Fernando di, 125
Leone, Giovanni, 852
Leone, Lù, 354
Leone, Sergio, 102, 103, 128-130, 241, 400, 661
Leoni, Guido, 130
Leroy, Philippe, 127
Letelier, Fabiola, 936
Leto, Marco, 123, 127
Letta, Enrico, 211
Levi, Carlo, 117
Levine, Ted, 1041, 1045
Lévy, Bernard-Henri, 619
Lewis, Edward, 866, 867
Lewis, Flora, 735, 932
Lewis, Herschell Gordon, 987
Lewis, Jerry, 793
Lieberman, Lidiya, 554
Lichtein, Joseph, 1055
Lilienthal, Peter, 716
Linais, René, 841, 845
Lincoln, Abraham, 931
Lindon, Vincent, 89
Littin, Miguel, 716, 1218
Liverani, Maurizio, 131
Lizzani, Carlo, 103, 106, 112, 120, 122, 127, 133, 135, 137, 140, 146, 221
Lo Cascio, Luigi, 474, 485, 500, 526
Loach, Ken, 83, 145, 717, 1124
Lollobrigida, Gina, 92
Lombardo, Goffredo, 95
London, Artur, 68, 719-723, 726-730, 732, 735, 738, 739, 742, 744, 745, 748, 749, 751-754, 757, 761-768, 770-774, 776, 778-780, 782, 784, 790, 795, 799, 801, 805, 831, 850, 860, 871, 875, 885, 890, 908, 910, 952, 994, 1008, 1043, 1062, 1064, 1068, 1070, 1084, 1150
London, Lise, 720, 721, 723, 725, 728, 730, 742, 772, 773, 776, 831, 860
Lonsdale, Michel, 827, 829, 835, 849
Loren, Sofia, 92, 98, 123, 126
Lorenzini, Ennio, 136
Losey, Joseph, 75, 76, 206, 636, 723, 825, 848, 849, 998, 1217
Loy, Nanni, 92, 100, 120, 124, 443
Lubitsch, Ernst, 353, 675, 693, 742, 837
Lucas, Juan María, 793
Luchetti, Daniele, 140, 141, 144, 146, 296
Luchini, Fabrice, 87, 968
Luciano, Lucky, 117
Lumet, Sidney, 52, 648, 705, 867, 1040
Lumière, Pierre y Auguste, 1037
Lungin, Pavel, 1035
Lurçat, Jean, 703
Lustig, Jacqueline, 446, 452, 457, 458
Lutz, Augusto, 917
Lux, Stefan, 1061
Lynch, David, 1037, 1104
Lyne, Adrian, 407
MacArthur, Charles, 247
Magnani, Anna, 127
Magni, Luigi, 103, 124, 137
Mahmoud, Ushari Ahmed, 1033
Mahoney, John, 987
Maiello, Raffaele, 134
Mairesse, Guy, 684
Maistre, François, 839
Malfille, Pierre, 616
Malick, Terence, 866
Malkovich, John, 1044
Malle, Louis, 75, 638, 846, 867
Malraux, André, 631, 674, 850, 851
Maneri, Luisa, 364
Manfredi, Nino, 100, 120, 123, 125
Mangano, Silvana, 576
Mankiewicz, Joseph L., 1049, 1113
Mann, Anthony, 636
Mann, Claude, 624
Mann, Michael, 594
Mann, Thomas, 1062
Manouchian, Missak, 75
Manzoni, Alessandro, 556
Mao-Tse-Tung, 62, 67, 94, 103, 112, 130, 131, 183, 190, 191, 197, 198, 200, 206, 214, 217, 222, 223, 257, 302, 489, 514, 708, 780, 1026, 1137, 1140
Marboeuf, Jean, 84
March, Fredric, 98
Marchais, Georges, 615
Mari, Pasquale, 475, 533
Maria, Luigi de, 131
Mario, Jacob, 136
Marker, Chris, 61, 64, 67, 68, 75, 79, 305, 618, 619, 722, 778, 1036, 1176
Marquand, Richard, 976
Marrama, Alberto, 159
Marteau, Henri, 749, 751
Martialay, Félix, 781
Martin, Gérard, 67
Martin, Rémi, 966, 969
Martín Patino, Basilio, 396
Martinelli, Renzo, 143, 478
Martino, Alberto de, 122
Martino, Sergio, 122
Marx, Karl, 52, 200, 280, 487, 488, 495, 629, 704, 934, 1136, 1178
Marx, Hermanos, 222
Maselli, Francesco, 111, 136, 137, 145, 146, 455, 456
Mason, James, 121, 122, 155
Massaro, Francesco, 121
Masson, Laetitia, 83
Mastrocinque, Camillo, 100
Mastroianni, Marcello, 92, 100, 119, 127, 171, 387-92, 489, 859
Matellart, Armand, 75
Mattei, Enrico, 92, 117, 132
Matteotti, Giacomo, 127
Mattoli, Mario, 100
Matthau, Walter, 997, 1026, 1048
Matthews, Tom, 1040
Maupassant, Guy de, 832
Mauri, Glaucio, 190, 191, 193
Mauriac, Claude, 780
Mayoux, Valérie, 75, 1218
Mayron, Melanie, 878, 879, 883-885, 897, 899, 906, 920
Mazzocchi, Silvana, 473
McCarey, Leo, 200
McGilligan, Patrick, 636
McDowell, Malcom, 172, 234
McLaine, Shirley, 620
McLeod, Norman Z., 222
Mederos, Alirio de Crisanto, 1033
Mehrijui, Dariush, 396
Melville, Herman, 939, 940
Melville, Jean-Pierre, 75, 722
Menzel, Jiri, 785, 998, 1024-1027, 1029, 1043
Meppiel, Jacqueline, 75
Mercanti, Pino, 125
Merchant, Ismail, 1037
Merkel, Angela, 596
Merle, Robert, 1055
Merusi, Renzo, 103
Metaxas, Ioannis, 641
Mezzogiorno, Giovanna, 214, 490, 566, 567, 583
Mezzogiorno, Vittorio, 415, 416, 419, 424
Michaloliakos, Nikolaos, 698
Michaud-Mailland, Jean, 64
Miéville, Anne-Marie, 67, 1033
Milani, Riccardo, 145, 147
Milda, Massimo, 126

Milestone, Lewis, 247
Milian, Tomas, 129
Miller, Claude, 1037
Miller, David, 867
Mingozzi, Gianfranco, 112
Minnelli, Vincente, 422
Miou-Miou, 318, 319, 328, 333, 369, 490
Mitchum, Robert, 853
Mitrione, Daniel Anthony, 788-790, 793, 799, 810, 818, 820
Mitry, Jean, 616
Mitterrand, François, 58, 59, 82, 87, 139, 615, 616, 841
Mitterrand, Frédéric, 620
Mocky, Jean-Pierre, 71, 72, 80, 86, 87, 635, 714
Modigliani, Amedeo, 1135
Moffat, Donald, 1006, 1018-1020
Molaioli, Andrea, 296
Molière (J-Baptiste Poquelin), 650
Molina, Ángela, 174, 374-377, 380, 381, 406
Molinaro, Edouard, 68
Mondy, Pierre, 626
Monfils, Geordy, 1103, 1108
Monicelli, Mario, 6, 10, 91, 99, 100, 123, 124, 146, 199, 351, 455, 456, 475, 559
Monnier, Philippe, 77, 1209
Monroe, James, 927
Montaldo, Giuliano, 6, 10, 105, 106, 116-118, 137, 400
Montand, Yves, 61, 63, 68, 76, 80, 199, 251, 268, 309, 485, 827, 613, 620, 624-626, 630, 636-638, 640, 650, 653, 657-659, 662-665, 667, 670, 674, 681, 689, 692, 693, 703, 708, 710, 712, 714, 719, 721-723, 725, 730-732, 734, 736-738, 743-749, 751-755, 758, 761, 762, 766, 773, 774, 776, 778, 782, 785, 790-798, 800-805, 808, 809, 811-814, 833, 844, 850, 855-860, 873, 876, 884, 885, 897, 930, 975, 1064, 1130
Montandon, Georges, 848
Montanelli, Indro, 104
Montini / Pablo VI, 435, 476, 500, 534, 535, 542, 549
Moon, Sarah, 1033, 1037, 1216
Morandi, Fernando, 848
Moravia, Alberto, 98, 113, 140, 181, 242, 334, 353
Mordillat, Gérard, 86
Moreau, Jeanne, 849
Moretti, Mario, 476, 485
Moretti, Nanni, 139, 140, 147, 296, 351
Moro, Aldo, 8, 11, 93, 94, 105, 1057, 1058, 1075, 1076, 1080, 119, 132, 139, 143, 168, 194, 290, 382, 425, 434-436, 444, 453, 473-483, 487-488, 491-499, 501-503, 505-513, 515-519, 522-529, 531-535, 537-544, 546-551, 596, 600, 852, 853, 1185
Morriconi, Ennio, 117-119, 126, 129, 134, 165, 172, 174, 190, 210, 244, 264
Moser, Alfons, 833
Mosissa, Mulugetta, 1033
Mousoulis, Bill, 147
Mozart, Wolfgang Amadeus, 900
Mueller, Paul Alfred (Island, Bert F.), 359
Mueller-Stahl, Armin, 997, 999, 1001-1004, 1006, 1007, 1014, 1016, 1019, 1020
Mühe, Ulrich, 1018, 1070, 1071, 1072, 1081
Muller, Michel, 87
Muñoz Suay, Ricardo, 166, 180, 192, 202, 398
Musante, Tony, 128
Musil, Robert, 226, 326
Musilli, John, 618, 1217
Mussolini, Benito, 100, 104, 106, 111, 120, 127, 128, 144, 248, 333, 453, 525, 554, 565-579, 581, 582, 584, 596, 601, 1087, 1088
Mussorgsky, Modest, 857
Musy, Jean, 857
Nahum, Jacques, 617
Najjar, Ghassan, 1033
Napolitano, Giorgio, 593
Natoli, Piero, 363, 1205
Nebout, Claire, 415, 416, 419
Nero, Franco, 70, 119-121, 128, 129, 318, 319, 321, 324, 326, 332, 333, 346
Neruda, Pablo, 868
Newman, Paul, 866
Nguyen, Chi Thien, 1033
Niccirelli, Suzanna, 141
Nichols, John, 866
Nicholson, Jack, 851
Nixon, Richard, 779, 789, 793, 866, 869-871, 884, 891, 909, 935
Nobécourt, Robert, 1057
Noël, Magali, 682
Norelli, Gianfranco, 565
Nostro, Nick, 103
Novak, Kim, 884
Nunn, Bill, 1045
O'Neill, Jennifere, 121
Olivares, Augusto, 874
Oliveira, Manoel de, 396
Olivieri, Claudio, 146
Olmi, Ermanno, 101, 113, 114, 884, 885, 897, 930, 975, 1064, 1130
Olorato, Maria Virginia, 122
Ophüls, Marcel, 77, 618, 846
Ophüls, Max, 57, 999
Orlandini, Giuseppe, 104
Ormesson, Antoine d', 72
Orsini, Valerio, 105, 134
Osmont, Stéphane (Stéphane Dottelonde), 1130
Ouedraogo, Idrissa, 1037
Ovidio, Jacques d', 791
Ozon, François, 87
Pablo VI / Montini, 435, 476, 500, 534, 535, 542, 549
Pacelli G.G. / Pío XII, 236, 763, 1057, 1058, 1075, 1076, 1080, 119, 132, 139, 143, 168, 194, 290, 382, 425, 434-436, 444, 453, 473-483, 487-488, 491-499, 501-503, 505-513, 515-519, 522-529, 531-535, 537-544, 546-551, 596, 600, 852, 853, 1185
Pacheco Areco, Jorge, 791, 804
Padilha, Jose, 717
Pajetta, Giancarlo, 181
Pakula, Alan J., 717
Palandri, Enrico, 400
Panahi, Hangameh, 565
Pandolfi, Marcello, 154
Pandolfi, Vito, 101
Papadopoulos, Georgios, 644
Papandreu, Andreas, 643
Papandreu, Georgios, 641, 643, 644
Papandreu, Yorgos, 643
Papas, Irene, 295, 638, 640, 656-658, 667, 669-671, 673, 677, 700, 881, 928, 944, 958
Pappas, Christos, 698
Parolini, Gianfranco (Frank Kramer), 359
Paronnaud, Vincent, 89
Pascoli, Giovanni, 363
Pasionaria / Dolores Ibárruri, 760
Pasolini, Pier Paolo, 6, 10, 95, 97, 102, 103, 106, 108, 111, 115, 116, 124, 133, 135, 136, 140, 184-186, 219, 221, 296, 334, 350, 480, 716
Paul, Bernard, 74, 1208, 1211
Pavone, Pier Ludovico, 126
Peck, Gregory, 639
Pedraza Becerra, Alirio, 1033
Pellegrini, Glauco, 135
Pellegrini, Lucio, 146
Penn, Arthur, 988, 1037
Perfetto, Cesare, 134
Périer, François, 631, 638, 640, 654, 655, 667, 668, 673, 688, 689, 694
Perrault, Pierre, 397
Perrin, Jacques, 105-107, 143, 625-627, 630, 632, 637-639, 641, 662, 663, 668, 669, 674, 678, 683, 685, 687-689, 698, 702, 709, 791, 801, 828, 842, 843, 1053, 1076
Pescarolo, Leo, 401
Pesce, Enrico, 440
Pesci, Roberto, 435
Pétain, Philippe (Mariscal), 84, 763, 765, 826, 829, 830, 836, 842
Peterson, Evangeline, 795
Petraglia, Sandro, 295, 296, 354, 358
Petri, Elio, 6, 10, 97, 108, 116, 118, 119, 136, 137, 241, 244, 245, 318, 374, 481, 716
Petrone, Giulio, 129
Petrovic, Aleksandar, 127
Peurifoy, John, 788
Peyrelevede, Jean, 1130
Pialat, Maurice, 80
Piavoli, Franco, 359
Piazzolla, Astor, 387, 390
Picasso, Pablo, 664
Piccoli, Michel, 71, 77, 119, 228, 363-367, 372-375, 377, 385, 420, 490, 616, 626, 628, 630-632, 983, 1033
Pichel, Irving, 1120
Pieczenick, Steve, 477
Piéplu, Claude, 838, 841, 844
Pietrangeli, Antonio, 98, 102
Pietrangeli, Paolo, 112, 140, 146
Pinal, Silvia, 424
Pinochet, Augusto, 68, 74, 75, 303, 716, 725, 866, 869, 870, 872, 895, 917, 918, 930, 936, 937, 965
Pink Floyd, 475, 525, 548
Pinoteau, Jacques, 617
Pinter, Harold, 703
Pintilie, Lucien, 1037
Pío XI / Achille Ratti, 578
Pío XII / Pacelli, G.G., 236, 763, 1057, 1058, 1075, 1076, 1080, 1086
Piovani, Nicola, 226, 246, 259, 276, 305, 319, 337, 356, 374
Piovanelli, Antonio, 355, 356, 377
Pipinelis, Panayotis, 643
Pirandello, Luigi, 387, 390, 393, 395, 439, 446, 451, 580, 1177
Pirani, Francesca, 409
Pirro, Ugo, 119
Piscator, Erwin, 1055
Pitagora, Paola, 112, 160, 369, 489, 590
Pitzalis, Federico, 399, 402, 404
Placido, Brenno, 595, 605
Placido, Donato, 463, 465
Placido, Michele, 114, 141, 142, 171, 228, 296, 318, 319, 321, 323, 332, 357, 360, 363, 365, 370-372, 379, 389, 392, 395, 434, 446, 447, 455, 489, 490, 554, 605, 1095, 1173
Pleven, René, 845
Pochon, Caroline, 969
Podleniak, Alois, 725
Poe, Edgar Allan, 957
Polanski, Roman, 296
Poliakov, Leon, 1057
Pollack, Milton, 935
Pollack, Sydney, 717, 976
Pompidou, Georges, 850
Pontecorvo, Gillo, 6, 10, 48, 96, 97, 108, 116, 117, 119, 135, 137, 146, 274, 375, 455, 456, 496, 649, 716, 717, 788, 941, 1091, 1196
Porcelli, Enzo, 374
Portabella, Pèrre, 397
Poulet, Philippe, 1037
Prats, Carlos, 869
Prejean, Dalton, 1033
Preminger, Otto, 50, 52, 1019
Presley, Elvis, 655
Pressburger, Giorgio, 140
Prince, Alan, 131
Prisco, Corrado, 112
Proctor, Elizabeth y John, 735
Prodi, Romano, 157, 538, 560
Prokofiev, Sergei, 569
Pronteau, Jean, 723, 753
Proskey, Robert, 1041, 1042
Prosperi, Franco, 133
Proust, Marcel, 658, 730, 958
Provvisionato, Sandro, 477
Puccini, Gianni, 97, 98, 111
Pucheu, Pierre, 827, 829, 830
Puebla, Carlos, 806
Puenzo, Luis, 717
Purdy, Frederick, 892, 935
Pusep, George, 1010
Qajiji, Ali Muhammad al-, 1033
Quijano, Carlos, 800
Quine, Richard, 884
Quinn, Anthony, 121
Rabal, Francisco, 113, 295, 387
Rabin, Isaac, 961
Rachedi, Ahmed, 637
Radiguet, Raymond, 184, 185, 234, 399-404, 594
Rafael (Raffaello Sanzio), 1075
Raimo, Veronica, 594
Rains, Claude, 668, 983
Rajk, Laszlo, 727, 747
Ramos Filippini, Manuel, 810
Rasooli, Nasrin, 1033
Ratti, Achille / Pío XI, 578
Ratti, Filippo Walter, 97
Raztinger, Joseph /Benedicto XVI, 1086
Ray, Nicholas, 655
Ray-Gavras, Michèle, 68, 618, 619, 788-790, 795, 798, 821, 822, 873, 942, 1089, 1090, 1114, 1131, 1166
Pirandello, Luigi, 387, 390, 393, 395, 439, 446, 451, 580, 1177

Reagan, Ronald, 873, 935, 972, Saba, Tullio, 144
 1010
 Redford, Robert, 853
 Redgrave, Lynn, 129
 Regalbuto, Joe, 886, 906, 908, 922
 Régnier, Natacha, 1132, 1134
 Rennes, Juliette, 967, 972
 Renoir, Jean, 57, 60, 206, 239, 331, 614, 689, 931
 Renoir, Pierre-Auguste, 85
 Resnais, Alain, 61, 63, 67, 68, 76, 374, 618, 620, 627, 722, 723, 725, 1024, 1033, 1090
 Richet, Jean-François, 83
 Richon, René, 75
 Rimbaud, Arthur, 182, 185, 594
 Riondino, Michele, 595, 603
 Ríos, E.M., 902
 Risi, Dino, 6, 10, 91, 98-100, 123, 124, 199, 351, 478
 Rispal, Jacques, 722, 770, 774, 841, 885
 Ritt, Martin, 706
 Riva, Emmanuelle, 85, 167, 374-376, 378
 Rivette, Jacques, 62, 67, 88, 628, 1037
 Roballo, Alba, 804
 Robert, Yves, 843
 Robin, Michel, 1127
 Robinson, Peter, 298
 Rocca, Daniela, 358, 360
 Rocha, Glauber, 115
 Rochant, Eric, 86
 Rochefort, Jean, 74
 Rodríguez Sanz, Carlos, 314
 Rogers, William P., 793
 Rohmer, Eric, 62, 628, 639
 Roho, Umberto, 755
 Rohrwacher, Alba, 586, 594, 595, 598, 603
 Rolando, Giuseppe, 128
 Rolland, Romain, 613
 Romantowska, Anna, 1025
 Romero, Tina, 886, 913
 Romor, Laurent, 966
 Rondi, Brunello, 106
 Ronet, Maurice, 71
 Rooker, Michael, 1003
 Roosevelt, F. D., 1057
 Rosati, Giuseppe, 122
 Rosenberg, Ethel y Julius, 735
 Rosi, Francesco, 6, 10, 48, 92, 104, 105, 107, 116-119, 124, 140, 141, 193, 318, 351, 397, 481, 495, 598, 649, 716, 717, 788, 811, 819
 Rossa, Guido, 137, 143
 Rossellini, Isabella, 619
 Rossellini, Roberto, 6, 10, 91, 97, 102, 120, 127, 215, 351, 525, 545
 Rossen, Robert, 52, 400
 Rossi, Franco, 113, 124
 Rossi, Gianluca, 147
 Rossi, Moraldo, 104
 Rossi, Sergio, 112
 Rouch, Jean, 67
 Rozier, Jacques, 63
 Ruiz, Raúl (Raoul), 75, 79, 716, 1035
 Rule, Janice, 868, 883, 884, 903, 917, 919, 921, 928, 1052
 Rulli, Stefano, 295, 296, 354, 358, 594
 Ryan, Allen A., 998
 Ryck, Francis (Yves Delville), 965
 Sabú, 614
 Sacco, Nicola, 117, 766, 767
 Sadoul, Georges, 616
 Saint-Exupéry, Antoine de, 902
 Sala, Adimaro, 126
 Salce, Luciano, 100, 125, 128
 Salerno, Enrico Maria, 98, 105-107, 121, 122, 124, 125, 127, 128
 Salerno, Vittorio, 121
 Sallette, Céline, 1141, 1143
 Saltzman, Harry, 631
 Salvatore, Gabriele, 145, 146, 456
 Salvatori, Renato, 638, 660, 665, 667, 682, 690, 694, 791, 793, 800, 802, 804, 809
 Sampaix, Lucien, 842
 Samperi, Salvatore, 112, 186, 319
 Sanders-Brahms, Helma, 396, 1037
 Sandrelli, Srefania, 126
 Sansa, Maya, 446-448, 450, 453, 474, 481, 482, 484, 489, 490, 493, 494, 496, 514, 517, 533, 591, 595, 598, 604-606
 Santa Clara, Maria Nonna, 1033
 Santa Teresa, 605
 I Santo California, 331
 Sarde, Philippe, 1000, 1014
 Sarkozy, Nicolas, 87, 88
 Sartre, Jean-Paul, 98, 702, 934
 Sartzetakis, Khristos, 642-644, 710
 Sarujás, Yorgos, 664
 Sassi, Aldo, 227, 230, 232, 233, 235, 489
 Satrapi, Marjane, 89
 Saura, Carlos, 207, 638
 Sautet, Claude, 856
 Savino, Renato, 126
 Scalfari, Eugenio, 852
 Scalia, Tommaso, 144
 Scarnati, Paola, 146
 Scarpelli, Furio, 124
 Scimeca, Pasquale, 142
 Schaffner, Franklin J., 88, 648
 Schatzberg, Jerry, 1037
 Schell, Maximilian, 98
 Schicchi Gabrieli, Gianni, 521, 522, 585-587
 Schifano, Mario, 134
 Schiffman, Suzanne, 67
 Schlöndorff, Volker, 226, 326
 Schmidtke, Ned, 1003
 Schneider, Maria, 415, 416, 424
 Schneider, René, 868
 Schneider, Romy, 126, 855-857, 860, 942
 Schoedsack, Ernest B., 1120
 Schoeller, Pierre, 89
 Schoendoerffer, Pierre, 65, 85, 1217
 Schroeder, Barbet, 77, 89
 Schubert, Franz, 475, 527, 539, 549
 Schumacher, Joel, 1041
 Sciarra, Maurizio, 141
 Sciascia, Leonardo, 108, 117, 119, 121, 124, 142, 480, 481, 488, 499, 505, 518, 537, 538, 550
 Scola, Ettore, 6, 10, 123, 136, 137, 146, 351 455, 456
 Scorsese, Martin, 1140
 Scott, Randolph, 614
 Scott, Ridley, 878
 Sédony, Alain de, 77
 Seigner, Louis, 827, 829, 836
 Semprún, Colette, 753
 Semprún, Jorge, 34, 63, 68, 70, 71, 76, 81, 84, 417, 619, 625, 626, 635-641, 645-647, 649, 652, 654, 658-660, 663, 667, 670-672, 674, 687, 697, 700, 703, 704, 707-711, 713, 719-725, 729, 730, 732, 733, 735, 739, 740, 742, 748, 749, 751, 753, 754, 757-762, 765, 768-770, 773, 776-785, 787, 794, 813, 814, 822, 823, 825, 826, 828, 830-832, 834, 836, 843, 844, 846, 850, 851, 860 957, 962, 963, 975, 1001, 1007, 1055, 1056, 1099, 1138, 1166, 1167
 Sennett, Mack, 1124
 Serfaty, Abraham, 1033
 Serra, Gianni, 121
 Serra, Narcís, 931
 Serrano, Nina, 716
 Serre, Henri, 839
 Serreau, Colin, 1033
 Servillo, Toni, 144, 147, 594, 595, 598-601
 Seweryn, Andrzej, 415, 416, 421
 Seyfried, Michael, 427
 Sharon, Ariel, 1087
 Shakespeare, William, 225, 276, 353, 378, 441, 449, 605, 647, 650, 676, 1163
 Shea, John, 868, 876-881, 883-885, 888, 897, 913, 919, 920, 930, 941
 Sheridan, Jim, 717
 Shostakovich, Dimitri, 569
 Siciliano, Mario, 130
 Signoret, Simone, 68, 612, 619, 620, 624-626, 636, 664, 721-723, 725, 726, 730-732, 739-743, 756, 757, 769, 772, 773
 Simenon, Georges, 623
 Simitis, Costas, 643
 Simpson, O. J., 1040
 Sinatra, Frank, 793
 Sindoni, Vittorio, 125, 478
 Siri, Florent-Emilio, 83
 Sirk, Douglas, 216
 Sisti, Vittorio de, 122
 Skandarajah, Vythialingam, 1033
 Skolimowski, Jerzy, 1008
 Slansky, Rudolf, 726-728, 758, 760, 763, 768, 773, 778, 828
 SLON, 68
 Smihi, Saïd, 86
 Smyslovsky, Boris (General), 85
 Soares, Mario, 852
 Sócrates, 703
 Sófocles, 401, 444, 670, 703, 1070
 Solaar, M. C., 1033, 1034
 Solanas, Fernando "Pino", 704
 Soldati, Mario, 181
 Solé Tura, Jordi, 720
 Solinas, Franco, 102, 103, 105, 106, 108, 111, 128, 129, 495, 649, 678, 788, 790-792, 796, 796, 806, 809, 822, 823, 849, 850, 852-854, 873, 940, 941, 943, 954, 962, 963, 1100
 Sollima, Sergio, 103, 241
 Solyenitzin, Alexander, 861
 Song-man, Kim, 1033-1035
 Sordi, Alberto, 92, 98, 99, 120, 123, 144
 Soulé, Béatrice, 1033
 Sorrentino, Paolo, 144, 146, 147, 351, 456, 584, 594, 1203
 Sotha (Catherine Sigaux), 75
 Soto, Helvio, 74, 716, 870
 Spacek, Sissy, 866, 868, 873, 876, 885, 886, 892, 896, 899, 901, 913, 914, 919, 942, 989, 1002, 1052, 1181
 Spellman, Cardenal Francis, 1006
 Spielberg, Steven, 1063
 Spottiswoode, Roger, 717, 921
 Stalin, Iósif, 8, 12, 85, 127, 131, 197, 217, 230, 301, 513, 514, 525, 526, 544, 545, 715, 719, 720, 723, 746, 747, 751, 754, 755, 758, 759, 762, 773, 775, 781, 783, 787, 809, 861, 984, 1027, 1032, 1071, 1078, 1084, 1166
 Stangl, Franz, 1083
 Steiger, Rod, 129
 Steinbeck, John, 613, 986
 Stendhal (Henri Beyle), 185
 Steno, 100, 122, 124, 131
 Stévenin, Robinson, 1091, 1092, 1094
 Stevenson, Robert Louis, 957
 Stewart, Alexandra, 620
 Stewart, Donald, 866, 867
 Stewart, James, 884, 1050
 Stone, Oliver, 986, 993, 1040
 Stone, Sharon, 1039
 Storaro, Vittorio, 113, 554
 Straub, Jean-Marie, 66, 73, 79, 713
 Streep, Meryl, 850
 Stroheim, Erich von, 184, 614
 Sturges, Preston, 1040
 Sullivan, John, 935
 Surina, Daniela, 190, 191, 369
 Sutherland, Donald, 478
 Sutter, Milena, 242
 Suu Kyi, Aung San, 1033
 Swank, Hilary, 603
 Szapolowska, Grazyna, 415, 416, 421
 Szarabajka, Keith, 886, 906-908
 Taniguchi, Senkichi, 76
 Tanner, Alain, 74
 Tarantini, Michele Massimo, 122
 Tarantino, Quentin, 129, 706, 1072, 1105
 Tati, Jacques, 57, 1119
 Tattoli, Elda, 190, 191, 202, 221, 369, 1205
 Tavella, Paola, 473, 852
 Tavernier, Bertrand, 87, 976, 1033
 Taviani, Paolo y Vittorio, 6, 10, 105, 113, 114, 133-136, 146, 351, 359, 456
 Taylor, Elizabeth, 639
 Tejero, Antonio, 931
 Teruggi, Frank, 886, 889, 904, 906, 908, 914, 922
 Tessari, Duccio, 106, 129
 Thatcher, Margaret, 873, 972
 Theodorakis, Mikis, 90, 638, 643, 656, 670, 677, 690, 701, 702, 791, 792, 797, 822
 Theret, Christa, 1103
 Thorn, Jean-Pierre, 68
 Three Stooges / The, 1007
 Thulin, Ingrid, 112, 118, 295
 Thun, Friedrich von, 1056, 1062
 Timi, Filippo, 566, 573, 582
 Tito, Josip Broz, 727, 754

Togliatti, Palmiro, 94, 135, 136, Tuzzi, Carlo, 124
 559 Twain, Mark, 703
 Tognazzi, Gianmarco, 595 Ubezio, Stefano, 104
 Tognazzi, Ricky, 146 Ullmann, Liv, 1037
 Tognazzi, Ugo, 71, 99, 100, 106, Vadim, Roger, 74
 123, 124, 127 Valerii, Tonino, 122, 128, 129
 Tolstoi, Lev, 114, 703 Valette, Eric, 88
 Töröcsik, Mari, 1014 Valli, Alida, 145, 567
 Toscani, Oliviero, 1085, 1101 Valli, Romolo, 130, 858, 859
 Tosini, Pino, 127 Vallone, Raf, 81
 Totò, 99 Valori, Alessandro, 553, 1205
 Tourneur, Jacques, 400 Valpreda, Pietro, 242, 260
 Touzet, Corinne, 409 Van Dormael, Jacob, 1037
 Travolta, John, 1041, 1043-1048, Vancini, Florestano, 97, 107, 110,
 1050 111, 121, 127
 Trentin, Giorgio, 97 Vanel, Charles, 631
 Trieste, Leopoldo, 388, 393 Vangelis, 862, 867, 878, 880, 887,
 Trintignant, Jean-Louis, 63, 74, 907
 113, 626, 630, 638-640, 651, 655, Vanzetti, Bartolomeo, 117, 766,
 668, 669, 672, 673, 678, 679, 682, 767
 683, 688, 689, 694, 701, 710, 712, Vanzina, Carlo, 142
 803, 889 Varda, Agnès, 61, 68, 618
 Trintignant, Nadine, 1033, 1037 Vargas Llosa, Mario, 957, 1055
 Tritto, Francesco, 474 Vari, Giuseppe, 118
 Troisi, Massimo, 383 Vassilikos, Vassilis, 635, 636,
 Trotsky, Leon, 703, 750, 752 642, 653, 661, 670, 674, 688, 689,
 Trotta, Margarethe von, 143, 1218 717, 805
 Trotti, Augusto, 133 Vautier, René, 61, 74, 89
 Trueba, Fernando, 297, 313, 314, Veillot, Claude, 71, 635
 1037 Velasquez, Augustine, 1033
 Truffaut, François, 57, 62, 67, Venture, Richard, 896, 909, 910
 167, 200, 503, 557, 577, 624, 638, Verdi, Giuseppe, 179, 456, 475,
 617, 628, 648, 791, 832, 878, 965, 513, 525, 554, 570
 1057, 1068, 1100 Verdone, Carlo, 144
 Trumbo, Dalton, 133 Verger, Jacques, 89
 Trzebrucki, Abraham, 841 Verhoeven, Paul, 976
 Tu, Kuang-chi, 76 Verneuil, Henri, 71, 618, 714
 Tucci, Ugo, 241 Vernier, Claude, 734
 Tukur, Ulrich, 1056, 1058, 1062, Vertov, Dziga, 507
 1064, 1066, 1068, 1072, 1110, Viard, Karin, 1103
 1116 Vicari, Daniele, 146, 147, 717
 Turolla, Luigi, 106 Víctor Manuel III (Rey Italia), 574

Vidal, Gore, 88
 Vidor, King, 400
 Viénet, René, 76
 Vigo, Jean, 215, 226, 238, 372, 1048-1050,
 396, 689, 1035
 Villagrán Morales, Anstraum, 1033
 Villeré, Hervé, 825-827, 840, 845
 Villosesi, Pamela, 353, 369, 590
 Vincent, Christian, 87
 Visconti, Eriprando, 121
 Visconti, Luchino, 6, 10, 91, 95,
 102, 108, 115, 121, 131, 166, 183,
 184, 198, 206, 239, 350, 373, 448,
 458, 562, 563, 566, 576, 606
 Vitold, Michel, 745, 751, 755
 Vitti, Monica, 115
 Voight, Jon, 850
 Volonté, Gian Maria, 67, 80, 103,
 105, 106, 108, 111, 117-121, 128,
 133, 137, 142, 144, 241-245, 247,
 249, 251, 253, 255, 256, 265, 268,
 279, 280, 284, 288, 292, 293, 478,
 481
 Van Galen, August, 1064
 Wagner, Robert, 98
 Waingai, Thomas, 1033
 Wajda, Andrzej, 67, 84, 415, 888
 Wallach, Eli, 121
 Walsh, Raoul, 614
 Waltz, Christoph, 1072
 Wagnier, Régis, 85, 1037
 Warhol, Andy, 134
 Wayne, John, 662
 Weber, Jacques, 409, 414, 811,
 812
 Weir, Peter, 717, 987, 1046
 Welch, Joseph N., 1019
 Welles, Orson, 129, 999, 1002
 Wellman, William A., 995, 1120
 Wertmüller, Lina, 128, 145, 375
 West, Morris, 121

Westlake, Donald E., 1099, 1104
 Wilder, Billy, 199, 247, 498, 693,
 1119, 1026, 1027, 1029, 1040,
 1048-1050,
 Willemont, Jacques, 67
 Williams, Eric, 1040
 Williams, Esther, 1044, 1156
 Wilson, Georges, 100
 Winger, Debra, 977, 979, 981,
 982, 988, 990, 991, 993, 1077
 Winkler, Irwin, 975, 976, 996, 998
 Wise, Robert, 230, 1034
 Wojtyła, Karol / Juan Pablo II,
 1027, 1086
 Wolff, Harald, 814
 Wyman, David S., 1057
 Xizhe, Wang, 1033
 Yanne, Jean, 88, 947, 948, 952,
 954, 958
 Yared, Gabriel, 946
 Yoshida, Yoshishige, 1037
 Zac, Pino, 124
 Zagel, James / J.S. Block, 1019
 Zampa, Luigi, 98, 100, 101, 121,
 123, 124
 Zamponi, Francis, 1089
 Zapata, Emiliano, 129
 Zapatero, José Luis Rodríguez,
 147
 Zapruder, Abraham, 671
 Zavattini, Cesare, 101
 Zeni, Marco, 565
 Zepeda, Jorge, 936
 Zinnemann, Fred, 680, 707, 717,
 1070
 Zinner, Peter, 121
 Zola, Emile, 84, 613
 Zuffi, Piero, 122
 Zurlini, Valerio, 101, 133, 136,
 221

ÍNDICE DE PELÍCULAS CITADAS: (Por título original)

À bientôt j'espère, 68
A ciascuno il suo (A cada uno lo suyo), 108,
 110
A cuore freddo (Una mala mujer), 126
A noi piace freddo (Lo queremos frío), 100
À propòs de Nice, 1036
À propòs de Nice, la suite, 1034, 1036
Abbasso lo zio, 154, 1191, 1201
Abuso di potere, 121
Accattone, 102, 140
Ace in the Hole (El gran carnaval), 247,
 1041
Actas de Marusia, 717
L'addio a Enrico Berlinguer, 137, 295
Addio del passato, 457, 1191, 1204
Addio zio Tom (Adiós, tío Tom), 133
Adieu Philippine, 63
Adua e le compagne, 98
*Advise and Consent (Tempestad sobre
 Washington)*, 50, 52
Un affaire d'état, 88
L'affaire Dreyfus, 84, 698
L'affaire Salengro, 84
L'affaire Beckett (El caso Beckett), 133
L'affiche rouge (El cartel rojo), 75
L'affresco, 441, 1191, 1204
Afrique, 50, 61

L'agnese va morire, 118
Al piacere di rivederla, 123
L'albatros, 72, 714
Alexander Nevsky, 53
Algerie en flammes, 61
All About Eve (Eva al desnudo), 1049, 1113
All Human Rights for All, 146
*All'onorevole piacciono le donne
 (Nonostante le apparenze... e purché la
 nazione non lo sappia (A su excelencia le
 gustan las mujeres)*, 131
All the King's Men (El politico), 52
*All the President's Men (Todos los hombres
 del presidente)*, 717
*Alla rivoluzione sulla due cavalli (A la
 revolución en un dos caballos)*, 141
Allons z'enfants, 83
Allonsanfán, 114
Les amants réguliers, 81
Amarcord, 116, 232
Amarsi male, 125
Les ambassadeurs, 73
L'ambitieuse, 621, 1218
Amen (Amén), 8, 12, 16, 31, 83, 629, 632,
 737, 755, 763, 793, 986, 995, 998, 1006,
 1007, 1011, 1012, 1018, 1020, 1023, 1031,
 1032, **1054-1087**, 1088-1090, 1099, 1101,
 1110, 1116, 1134, 1138, 1140, 1184, 1185,
 1207, 1214, 1234
Los amigos, 129
Amore amaro (Renata), 127
Amore e rabbia, 14, 132, 133, 183, 190,
221-223, 226, 252, 433, 597, 1191, 1201,
 1205
Amori, letti e tradimenti, 131
Amour (Amor), 374
*L'amour à vingt ans (El amor a los veinte
 años)*, 221
L'amour en fuite (El amor en fuga), 201
L'an 01, 67
*Anatomy of a Murder (Anatomía de un
 asesinato)*, 1019
And Justice for All (Justicia para todos),
 717
El ángel exterminador, 389
Animación en la sala de espera, 314
Gli anni ruggenti, 100
Anno uno, 127
L'ape regina / Una storia moderna, 189
*Apocalisse sul fiume giallo (Apocalipsis
 sobre el río Amarillo)*, 103
Apocalypse Now, 898
Apollon: una fabbrica occupata, 137

Appunti per un film su zio Vanya, 456, 1191, 1204
 Après mai (Después de mayo), 81
 Aprile (Abril), 140
 L'arbre, le maire et la médiathèque (El árbol, el alcalde y la mediateca), 62
 L'armée des ombres (El ejército de las sombras), 75
 L'armée du crime (El ejército del crimen), 82
 Armonica a bocca, 363, 1205
 L'arte di arrangiarsi (El arte de apañarse), 98
 L'assassino (El asesino), 108
 Les assassins de l'ordre, 70
 Asylum, 298
 L'attentat (El atentado), 70, 86, 636, 714, 787
 Attenzione a Grecia, 136
 Au long de rivière Fango, 75
 Au nom de la race, 846
 Der Aufstand, 716
 L'autre France, 73
 Aux urnes, citoyens! 77
 Avanti! (¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?), 498
 L'aveu (La confesión), 8, 15, 30, 68, 69, 526, 615, 638, 647, 674, 703, 708, 713-715, **718-786**, 789-791, 794, 795, 799, 801, 805, 806, 808, 809, 815, 818, 819, 821, 828, 830-832, 838, 840-842, 844, 849, 850, 860, 872, 875, 885, 888, 890, 896, 897, 900, 905, 910, 929, 931, 932, 950 952, 962, 969, 998, 1005, 1008, 1011-1013, 1027, 1043, 1052, 1062, 1064, 1065, 1071, 1073, 1077, 1085, 1087, 1093, 1095, 1099, 1116, 11134, 1140, 1150, 1074, 1075, 1207, 1209, 1230
 L'avocat de la terreur (El abogado del terror), 89
 Avoir vingt ans dans les Aurès, 74
 L'avventura (La aventura), 91, 581
 L'avvertimento, 120
 Badlands (Malas tierras), 866
 La baie des anges (La bahía de los ángeles), 618
 Baiser volés (Besos robados), 202
 La balia, 15, 194, 349, 395, 439, **446-453**, 470, 490, 544, 568, 580, 591, 594, 1183, 1184, 1191, 1197, 1225
 La banca di Monati, 121
 I banchieri di Dio (Los banqueros de Dios), 143
 Bande à part (Banda aparte), 418
 Banditi a Milano, 120
 Banditi a Orgosolo, 107
 Barbagia, la società del malessere, 120
 La barricade du Point du Jour, 75
 Basic Instinct (Instinto básico), 976, 1004, 1011
 La battaglia di Algeri (La batalla de Argel), 6, 48, 108, 110, 116, 274, 649, 788, 790, 808, 941, 1091
 Battaglia di Maratona (La batalla de Maratón), 400
 La bataille d'Alger, 84
 Beati e ricchi, 112
 Beau Masque, 74
 Bell, Book and Candle (Me enamoré de una bruja), 884
 Bella addormentata, 8, 11, 15, 31, 147, 192, 221, 296, 485, 553, 554, 568, 583, **593-607**, 1168, 1184, 1187, 1191, 1227, 1200
 Una bella grinta, 106
 Belle de jour, 189
 La belle vie, 63
 The Belly of an Architect (El vientre del arquitecto), 462
 Benvenuto Presidente! 147
 Berlinguer, ti voglio bene, 125
 The Best Man (El major hombre), 88
 Betrayed (El sendero de la traición), 15, 31, 631, 675, 677, 740, 865, **975-995**, 996-1000, 1002, 1004, 1011, 1012, 1017, 1019, 1020, 1039, 1044, 1053, 1072, 1099, 1104, 1120, 1125, 1142, 1146, 1166, 1180, 1181, 1207, 1212, 1233
 Betty Blue, 410
 Bianco, rosso e..., 126
 Bianco, rosso e verdone, 144
 Big Business (Ojo por ojo), 200
 The Big Heat (Los sobornados), 680, 704, 705
 Blade Runner, 878
 Blue Velvet (Terciopelo azul), 1104
 Boccaccio '70, 99
 Bonnie and Clyde (Bonny y Clyde), 988
 Il boom (El especulador), 99
 Bordella, 131
 Il brigant, 101
 Brigata partigiana, 136
 Bronenosets Potyomkin (El acorazado Potemkin), 52,
 Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato, 127
 Buone notizie,, 374
 Buongiorno notte (Buenos días, noche), 7, 11, 15, 30, 93, 94, 143, 168, 172, 192, 194, 196, 208, 236, 297, 425, 431, 434, 440, 442-446, 456, 458, 459, 470, **472-551**, 555, 559, 565, 567, 568, 570, 583, 593, 594, 598-600, 740, 823, 852, 1029, 1161, 1168, 1183, 1191, 1198, 1205
 Il buono, il brutto e il cattivo (El bueno, el feo y el malo), 660
 C'era una volta il west (Hasta que llegó su hora), 241
 C'eravamo tanto amati (Una mujer y tres hombres), 123
 Caddaveri eccellenti (Excelentísimos cadáveres), 117, 481
 La caduta degli angeli ribelli, 478
 La caduta degli dei (La caída de los dioses), 115
 Il caimano, 147
 Calderon, 140
 La califfa (La califa), 126
 Camrades, 73
 Le candidat, 88
 I cannibali (Los caníbales), 113
 Le capital (El capital), 8, 12, 16, 31, 72, 87, 675, 733, 853, 973, 1023, 1030, 1032, 1036, 1090, 1099, 1122, **1130-1151**, 1185-1187, 1207, 1235, 1215
 Le caporal épingle (El cabo atrapado), 331
 Capriccio all'italiana, 124
 Carmen de Bizet (1984), 397
 Caro Gorbachov, 140
 Caro Michele, 123
 Caro papa, 478
 Carosello elettorale, 135
 Il carro armato dell'otto settembre. 97
 Casablanca, 50, 668
 Il caso Mattei (El caso Mattei), 92, 117, 119, 715,
 Il caso Moro (El caso Moro), 105, 143, 478
 Il caso Pisciotto, 121
 Causa di divorzio, 128
 La cavallina storna, 553, 1191, 1204
 La caza, 207
 La caza de brujas, 229
 La Cecilia, 75
 Céleste, 74
 I cento cavalieri/ Los cien caballeros, 103
 Cento giorni a Palermo, 143
 I cento passi, 141, 143
 César et Rosalie (Ella, yo y el otro), 856
 Cet obscur objet du désir (Ese oscuro objeto de deseo), 374
 Le chagrin et la pitié (La pena y la piedad), 77
 Une chambre à ville (Una habitación en la ciudad), 84
 Changeling (El intercambio), 578
 Le chant du rossignol, 82
 Le charme discret de la bourgeoisie (El discreto encanto de la burguesía), 859
 Che c'entriamo noi con la rivoluzione? / ¿Qué nos importa la revolución? 129
 El Che Guevara, 113
 Cheb, 85
 Les chemins de Katmandou (Los caminos perdidos de Katmandú), 68
 Cherchez Hortense, 317
 Le chiavi di casa (Las llaves de casa), 296
 Un chien andalou (Un perro andaluz), 372
 La chinoise, 62, 189
 Choose Me (Elígeme), 387
 Christus, 574
 Chut! 72
 Ciao Gulliver, 124
 Le ciel, la terre, 68
 Cielo sulla palude, 579, 582
 Los cien caballeros / I cento cavalieri, 103
 Cile golpe, 136
 La Cina è vicina (China está cerca), 7, 11, 14, 31, 94, 108, 110, 125, 163, 179, **189-211**, 213-218, 221, 223, 229, 231, 233, 302, 312, 317, 353, 355, 370, 378, 434, 438, 452, 453, 490, 540, 1161, 1173
 Ciné-tracts, 68
 Cineastas contra magnates, 585, 1206
 Cinegiornale del movimento studentesco, 136
 Citizen Kane (Ciudadano Kane), 1002
 Il clandestino, 125
 Clair de femme (Una mujer singular), 8, 12, 15, 31, **855-861**, 866, 873, 939, 942, 972, 983, 1029, 1142, 1176, 1180, 1181, 1207, 1211, 1231
 Claro, 115
 La classe operaia va in paradiso (La clase obrera va al paraíso), 188, 244, 715
 A Clockwork Orange (La naranja mecánica), 171, 172, 234
 Classe de lutte
 La cocciara (Dos mujeres), 98
 Il colosso di Rodi (El coloso de Rodas), 103, 400
 La colpa e la pena, 151, 1191, 1201
 Colpire al cuore, 478
 Colpo di stato, 125
 Colpo rovente, 122
 Combat dans l'île, 63
 Comizi d'amore, 296
 La commare secca, 101, 682
 Comment ça va? 67
 Il commissario Pepe (El comisario y la dulce vida), 123
 La commune (Paris, 1871), 84
 Comunisti quotidiani, 137
 I compagni (Los camaradas), 100, 110
 Il compagno Don Camillo (El camarada don Camilo), 99
 Compartiment tueurs (Los raíles del crimen), 15, 31, 612, **623-630**, 631, 637, 647, 680, 840, 983, 1052, 1174, 1207, 1208, 1229

Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti (Camorra: Contacto en Nápoles), 375
Complici del silenzio, 144
Le complot (El complot de los rebeldes), 71
Il compromesso... erotico, 132
Con la furia di un ragazzo. Un ritratto di Bruno Trentin, 144
Un condamné à mort s'est échappé (Un condenado a muerte se ha escapado), 266, 968
La condanna (La condena), 7, 11, 14, 340, 400, **415-424**, 429, 449, 503, 563, 1014, 1178, 1191, 1196, 1225
Un condé, 70, 714
Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica (Confesiones de un comisario), 120, 244, 715
Il conformista (El conformista), 113
La conquête (De Nicolas a Sarkozy), 88
La conquista dell'impero, 132
Conseil de famille (Consejo de familia), 15, 31, 756, 900, **964-973**, 977, 1002, 1029, 1074, 1108, 1111, 1151, 1180, 1181, 1185, 1207, 1212, 1233
Contestazione generale, 124
Il contratto, 132, 136
Contre l'oubli, 89, **1033-1035**, 1207, 1216
Corbari, 134
Correva l'anno di grazia 1870 (1870), 127
Corruzione al palazzo di giustizia, 121
Cosmonauta, 141
Costa-Gavras Talks with Marcel Ophüls, 618
La costanza della regione, 98
Coup pour coup, 73
Le couperet (Arcadia), 8, 12, 16, 31, 611, 853, 973, 1023, 1030, 1090, **1099-1113**, 1114, 1116, 1118, 1131, 1134, 1138, 1142, **1148-1151**, 1185, 1186, 1207, 1214, 1234
Crésus, 617, 1218
Cristo si è fermato a Eboli (Cristo se paró en Éboli), 117
Cronaca familiare (Crónica familiar), 101
Cronache del terzo millennio, 145
Cronache del '22, 104
Cuba, sí, 61
Dal nostro inviato a Copenaghen, 131
I dannati della terra, 134
Danton, 84
The Day of the Jackal (Chacal), 717
The Day the Earth Stood Still (Ultimátum a la tierra) (1951), 230
La decima vittima (La víctima nº 10), 108
Delitto d'amore (Delito de amor), 126
Il delitto del diavolo / Le regine, 130
Il delitto Matteotti (El caso Matteotti), 127
Deliverance (Defensa), 850
El demonio de los celos / Drama della gelosia (tutti i particolare in cronaca) 123, 136
Dernier été, 81
Le dernier métro (El último metro), 1057
Description d'un combat, 61
Détective, 965
Detenuto in attesa di giudizio (Detenido en espera de juicio), 120, 244
Détruisez-vous, 67
Deux lions au soleil, 80
Les deux mémoires, 76, 760, 1217
Le diable au corps, 400
La dialectique peut-elle casser des briques? 76
Diálogos de exiliados, 75
Diario di un italiano, 127
Diary of a Chambermaid (Memorias de una doncella), 206
Diavolo in corpo (El diablo en el cuerpo), 7, 11, 14, 139, 156, 184, 340, 349, 364, 371, 394, **399-408**, 410, 416, 423, 426, 434, 449, 465, 490, 591, 1168, 1177, 1178, 1196, 1225
Díaz. Don't Clean Up this Blood (Díaz. No limpiéis esta sangre), 146, 717
Dieci italiani per un tedesco, 97
Dieu vomit les tièdes, 81
Dillinger è morto, 319
Dimanche à Pekin, 61
Dimenticare Palermo, 141
Dio è con noi (Y Dios está con nosotros), 117
The Dirty Dozen (Doce del patíbulo), 109
Disparus, 85
La disubbidienza, 140
Il divo, 144, 594
Divorzio all'italiana (Divorcio a la italiana), 358, 400
Dix-septième parole, 68
Dr. Mabuse (El doctor Mabuse), 234, 629
Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (Teléfono rojo ¿Volamos hacia Moscú?), 52, 125, 193, 325
Dog Day Afternoon (Tarde de perros), 1040
Dogville, 942
La dolce vita, 91
Le dolci zie, 131
Domenica sera, 359
Domicile conjugal (Domicilio conyugal), 201
Don Camilo, 87, 99, 132, 135
Don Camillo, monsignore ma non troppo, 99
Don Franco e Don Ciccio nell'anno della contestazione, 132
La donna a una dimensione, 112
Le dossier 51 (Dossier 51), 715
12 dicembre, 136
Dramma della gelosia (tutti i particolare in cronaca) / El demonio de los celos, 123, 136
The Dreamers (Soñadores), 81, 141, 418, 475
Dreyfus ou l'intolérable vérité, 77
Du rififi chez les hommes (Rififi), 968
12 deputati, 132
Dupont Lajoie (Crónica de una violación), 70, 714, 975
E comincio il viaggio nella vertigine, 112
È tornato un fratello, 135
Échappement libre (A escape libre), 620, 1218
Eden à l'Ouest (Edén al oeste), 8, 12, 16, 31, 610, 807, 843, 949, 995, 1023, 1029, 1090, 1099, **1114-1129**, 1146, **1148-1151**, 1166, 1185, 1186, 1207, 1215, 1235
Effroyables jardins, 84
Él, 173, 372
El Chunchu ¿Quién sabe? (Yo soy la revolución), 103
Elena, 440, 585, 1191, 1202
Elephant Boy (Sabu Tomai, el de los elefantes), 614
Elise ou la vraie vie, 60, 73
En avoir (ou pas), 83
L'enfant (El niño), 82
Les enfants jouent à la Russie, 79
Enrico IV, 14, 171, 349, **387-394**, 396, 404, 439, 446, 465, 489, 580, 1177, 1178, 1191, 1195, 1224
Era notte a Roma (Fugitivos en la noche), 97
L'eredità Ferramonti (La herencia Ferramonti), 319
Un eroe borghese, 142
Gli eroi del doppio gioco, 100
Es herrscht Ruhe im Land, 716
Escalation, 186
Est-Ouest (La vida prometida), 85
Et vive la liberté, 74
État de siège (Estado de sitio), 8, 12, 15, 30, 69, 130, 528, 630, 647, 677, 693, 714, 16, 724, 725, 733, **786-823**, 828, 833, 840, 842, 844, 848, 853, 868, 872, 874-877, 885, 897, 904, 917, 920, 925, 928-930, 933, 939, 946, 953, 959, 997, 1005, 1011, 1012, 1020, 1052, 1077, 1092, 1093, 1099, 1113, 1166, 1174, 1175, 1207, 1209, 1231
État des lieux, 83
L'état sauvage (Libertad salvaje), 71
Evasi, 359
L'exercice de l'État (El ejercicio del poder), 89
Exils, 83
Exotica, 1041
Le fabuleux destin d'Amélie Poulain (Amélie), 1127
Faccia a faccia (Cara a cara), 103, 241
Fahrenheit 451, 878
Fail-Safe (Punto límite), 52
La faille, 71
Falling Down (Un día de furia), 1041
Falsch, 82
La famiglia del vampiro, 553, 1191, 1204
Fatti di gente perbene (La gran burguesía), 126, 319
I fatti di Modena, 135
La faut à Fidel, 86
Il federale (El federal), 100
Les félins (Los felinos), 620, 997, 1218
Fellini 8 ½, 557
Fellini Satyricon, 604
Une femme à sa fenêtre (Una mujer en la ventana), 76
Fermate il mondo... voglio scendere! 124
F.I.S.T. (FIST, símbolo de fuerza), 976
I fidanzati, 101
La fièvre monte à El Pao (La fiebre sube al Pao), 72
Figli / Hijos, 144
Il figlio di Bakunin, 144
Un film comme les autres, 67
Film d'amore e d'anarchia (Film de amor y anarquía), 128
Film-Tract nº 1968, 67
Film Socialisme, 79
Un film sul PCI, 137
Un filo di passione, 440, 1191, 1203
Le fils (El hijo) (1973), 719
Le fils (El hijo) (2002), 68
Finché c'è guerra c'è speranza (Mientras hay guerra hay esperanza), 123
Flashback, 133
La fleur du mal (La flor del mal), 62
Le fond de l'air est rouge, 68, 778, 1176
Foreign correspondent (Enviado especial), 1141
Il fornaretto di Venezia, 106
France, société anonyme, 71
Frances, 997
Francesco d'Assisi, 108, 1206
Français si vous saviez, 77
Il fratello, 126
Una fredda mattina di maggio, 479
The Front Page (Un gran reportaje) (1931), 247
The Front Page (Primera plana) (1974), 247, 1048
The Fugitive (El fugitivo) (1993), 1041
Full-Metal Jacket (La chaqueta metálica), 74, 325
Fuoco, 111

- I fuorilegge del matrimonio*, 105
Fury (Furia), 675, 995, 1120
Fury (Días de furia), 127
Il gabbiano, 7, 11, 14, 31, 156, 167, 206, 277, 296, **349-357**, 361, 369, 374, 387, 390, 426, 439, 590, 594, 855, 1176, 1177, 1191, 1194, 1224
Il gabbiano, atto I, scena II, 357, 440, 1191, 1204
Le gai savoir, 67
Galileo, 113
Garaje Olimpo, 144
Garofano rosso, 127
Il gatto selvaggio, 112, 186
Il gattopardo (El gatopardo), 102, 576
Général Idi Amin Dada, Autoportrait (General Idi Amin Dada), 77
Il generale della Rovere (El general de la Rovere), 97
Gente di rispetto, 121
Gentleman Jim, 614
Gerechtigkeit, 1061
Germinal, 84
Il giardino dei Finzi Contini (El jardín de los Finzi Contini), 115
Il giardino delle delizie, 186
Una giornata particolare (Una jornada particular), 123
Ginepro fatto uomo, 154, 155, 1191, 1201
Giordano Bruno, 118
I giorni cantati, 140
I giorni della chimera, 126
Un giorno da leoni, 97
Il giorno della civetta (El día de la lechuza), 119, 120, 244
Giovanni, 137
Giovanni Falcone, 143
Giovinezza, giovinezza, 113
Il giro del mondo degli innamorati di Peynet, 134
Giolimoni, il mostro di Roma, 120
Giù la testa (Agáchate, maldito), 129, 130, 241
Gli occhi, la bocca, 14, 34, 122, 139, 161, 167, 171, 174, 213, **374-386**, 387, 389, 393, 406, 423, 426, 434, 460, 484, 489, 605, 1177, 1178, 1191, 1195, 1224
The Godfather (El padrino), 109, 291, 811, 851, 1142
Grand Canyon (1978), **862**, 1207, 1216
Grand Prix, 867
La grand illusion (La gran ilusión), 331
La grande guerra (La gran guerra), 99
Il grande sogno, 141
The Grapes of Wrath (Las uvas de la ira), 613, 615, 986
Grazie zia, 112, 186, 319
The Great Dictator (El gran dictador), 675
Greed (Avaricia), 614
Il grido (El grito), 400
Gruppo di famiglia in un interno (Confidencias), 373
La guerre d'Algérie, 77
La guerre est finie (La guerra ha terminado), 63, 76, 639, 658, 723, 725
Le guerrillero ou celui qui n'y croyait pas, 72
Guido che sfidò le brigate rosse, 143, 478
Guido Rossa, 137
Guilty by Suspicion (Caza de brujas), 976
The Gypsy Moths (Los temerarios del aire), 867
H25, 132
Le haïne (El odio), 83
Hamida, 64
Hangmen Also Die! (Los verdugos también mueren), 675
Hanna K., 15, 31, 83, 540, 671, 677, 765, 861, 874, 938-963, 966, 976, 991, 998, 1019, 1092, 1099, 1131, 1150, 1180, 1181, 1207, 1212, 1232
Hanno cambiato faccia, 130
Hellé, 74
Hénaud Président, 87
L'héritier (El heredero), 714
Hidden Agenda (Agenda oculta), 717
High Noon (Solo ante el peligro), 680, 704-706, 1070
Hirochirac, 89
His Girl Friday (Luna nueva), 247
L'histoire d'Adèle H. (El diario íntimo de Adela H.), 577
La historia oficial, 717
Ho ammazzato Berlusconi, 147
Hoa-Binh, 77
Un homme de trop (Sobra un hombre), 15, 31, 75, 629, **631-633**, 830, 998, 1174, 1207, 1208, 1230
L'honneur d'un capitaine, 85
La hora de los hornos, 704
Hors la loi, 86
Horse Feathers (Plumas de caballo), 222
Las Hurdes, tierra sin pan, 214
I come Icare (I como Ícaro), 70, 714
I Confess (Yo confieso), 799
I Walk the Line (Yo vigilo el camino), 867
The Iceman Cometh, 867
Ici et ailleurs, 67
If, 226
Il n'y a pas de fumée sans feu (No hay humo sin fuego), 71
Le impiegato stradali, 131
L'impiegato, 98
L'imprécauteur, 72
Impressions d'un italien sur la corrida en France, **396-397**, 1191, 1202
Imputazione di omicidio per uno studente (Proceso a un estudiante acusado de homicidio), 121
In nome del popolo italiano (En nombre del pueblo italiano), 124
In the Name of the Father (En el nombre del padre), 717
Incensurato, provata disonestà, carriera assicurata cercasi, 125
Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto (Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha), 118, 119, 244, 715
Indigènes (Days of Glory), 86
Inglorious Basterds (Malditos bastardos), 1072
L'innocente (El inocente), 448
The Innocents (Suspense), 167
L'insoumis (La muerte no deserta), 63
Io Cristiana, studentesca degli scandali, 131
Io... donna, 131
Io la conoscevo bene (Yo la conocía bien), 102
Io sono un autarchico, 140
Ipotesi sulla morte di Giuseppe Pinelli, 136
L'isola di Arturo (La isla de Arturo), 102
L'istruttoria è chiusa: dimentichi (El caso está cerrado, olvídelo), 120, 244
It's a Wonderful Life (Que bello es vivir), 1050
L'Italia con Togliatti, 136
L'Italia non è un paese povero, 147
Italiani! È severamente proibito servirsi della toilette durante la fermata, 125
Ivan Grozny (Iván, el terrible), 53
Ivan Grozny: Skazytoroy / Boyarskiy zagovor (Iván el terrible. La conjura de los Boyardos), 53
L'ivresse du pouvoir (Borrachera de poder), 62
J'ai vu tuer Ben Barka (El asunto Ben Barka), 86
J'entends plus la guitare, 81
Jagged Edge (Al filo de la sospecha), 976
Jaune le soleil, 76
Je ne suis né d'une cigogne, 83
Je pense à vous, 82
Jean Moulin, 84
Le jour et l'heure (El día y la hora), 619, 1218
Le journal d'une femme de chambre (Diario de una camarera), 206
Jeux interdits (Juegos prohibidos), 60
Johnny Guitar, 655, 680
Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), 133
Le joli mai, 305
Jour de tournage, 722
Judgement at Nuremberg (Vencedores o vencidos), 1007
Le juge Fayard dit Le Shériff, 70, 714
Der junge Törless (El joven Törless), 226
Justice est faite (Justicia cumplida), 60
Kagemusha (Kagemusha, la sombra del guerrero), 364
Die Kamera in der Fabrik, 68
Kapo, 97, 189, 787
The Kid (El chico), 580
Kill Bill, 129
The Killing Field (Los gritos del silencio), 717
Là-bas mon pays, 85
Lacombe Lucien, 75, 846
Ladri di biciclette (Ladrón de bicicletas), 615, 843
Landru, 1100
Last Dance (Condenada), 1039
The Last Sunset (El último atardecer), 867
Leçons d'une université volante, 82
Left, Right and Centre, 193
Lettera aperta a un giornale della sera, 136
Lettre de Siberia, 61
Liber Arce, 136
Libera, amore mio, 126
La liberté en croupe, 68
Liberté la nuit, 85
Liberty Belle, 85
The List of Adrian Messenger (El último de la lista), 867
Loin du Vietnam, 68, 618
Lola (1960), 618
The Longest Day (El día más largo), 848
Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois, 82
Lotte in Italia (Luchas en Italia), 67, 133
Loulou, 80
Low Life, 89
Lucky Luciano, 117, 715, 810
Lumière et compagnie (Lumière y compañía), 1033, 1034, **1037-1038**, 1207, 1216
La lunga notte dal 43, 97
Il lungo silenzio, 143, 1218
Ma nuit chez Maud (Mi noche con Maud), 639
La macchina cinema, 14, 296, **358-360**, 361, 397, 594, 1191, 1194
Mad City, 16, 31, 733, 865, 972, 977, 981, 994, 995, 998, 1006, 1023, 1026, **1039-1053**, 1106, 1108, 1113, 1122, 1166, 1185, 1186, 1207, 1213, 1233

Madame Bovary (1949), 422
Madame Bovary (1978) [tv], 517
Il maestro de Vigevano 108
Il maestro di coro, 1191, 1204
Il maestro e Margherita, 127
Il magistrato / Todos somos culpables, 98
Maledetti via amero, 141, 478
Un maledetto imbroglio (Un maldito embrollo), 400
Mambo, 400
Mamma Roma, 102
The Man Who Shot Liberty Valance (El hombre que mató a Liberty Valance), 692, 706
Le mani sulla città (Las manos sobre la ciudad), 105, 106, 649
Le mani tese, 154
La mano sul fucile, 106
La marcia su Roma, 100
Marcia trionfale (Marcha triunfal), 7, 11, 14, 30, 114, 171, 225, 228, 239, 268, **316-347**, 352, 357, 363, 369, 380, 389, 392, 423, 443, 486, 489, 490, 525, 1095, 1172, 1173, 1191, 1194, 1224
La mariée était en noir (La novia vestía de negro), 1100
La Marseillaise (La Marsellesa), 60
Le massaggiatrici, 104
Il mattatore (El estafador), 98
Matti da slegare (Locos de desatar), 7, 11, 14, 31, 114, 155, 255, **294-314**, 354, 358, 366, 388, 393, 397, 423, 523, 577, 594, 1191, 1193, 1223
Il medico della mutua (El médico de la mutua), 123
La meglio gioventù (La major juventud), 141, 296
Mektoub? 73
Il mercenario (Salario para matar), 128, 129
La messa è finita (La misa ha terminado), 296
Metalmecanico e parrucchiera in un turbine di sesso e di politica, 145
Metello, 126
La mia generazione, 143
Le milieu du monde (El centro del mundo), 74
Mille milliard de dollars, 71
1969 Autunno caldo, 146
Million Dollar Baby, 603
Mimi metallurgico ferito nell'onore (Mimi metalúrgico, herido en su honor), 128
Un minute de silence (Un minuto de silencio), 83
Il mio amico Benito, 100
Mio fratello è figlio unico (Mi hermano es hijo único), 141, 296
Mio Mao: Fatiche ed avventure di alcuni giovani occidentali per introdurre il vizio in Cina, 131
Il mio paese, 147
Miraccolo a Milano (Milagro en Milán), 199, 1929
Missing (Desaparecido), 8, 12, 15, 30, 75, 83, 620, 677, 712, 717, 725, 733, 735, 740, 756, 761, 791, 806, 816, 861, **864-937**, 939-942, 944, 946, 948, 969, 975, 976, 980, 985, 989, 992, 1000, 1002, 1004, 1011, 1012, 1020, 1030, 1043, 1052, 1062, 1068, 1070, 1094, 1118, 1126, 1164, 1165, 1175, 1180, 1181, 1186, 1207, 1211, 1231
La missione del Timiaizev, 135
Mister Freedom, 76
Mister Klein (El otro señor Klein), 15, 75, 825, **848-849**, 998, 1099, 1217
Modern Times (Tiempos modernos), 1124
El momento de la verdad / Il momento della verità, 397
Mon colonel, 16, 85, 953, 1023, 1031, 1087, **1089-1096**, 1099, 1217
Mondo cane (Este perro mundo), 133
Il mondo degli ultimi, 137
Un mondo diverso è possibile, 146, 455, 1205
Monsieur Verdoux, 1100
I mostri (Monstruos de hoy), 99
Morire a Roma / La vita in gioco, 112
Mort d'un pourri (Muerte de un corrupto), 71
La mort de Mario Ricci, 80
La mort en ce jardín (Muerte en el jardín), 72
La mort de l'utopie, 76
La mortadella (Mortadela), 123
Mosca Addio (Adiós, Moscú), 140
The Most Dangerous Game (El malvado Zaroff), 1120
The Mummy (La momia) (1932), 956
Muriel, 63
Music Box (La caja de música), 15, 31, 83, 620, 631, 632, 678, 740, 765, 865, 947, 956, 966, 968, 976, 977, 991, 993, 995, **996-1020**, 1024, 1035, 1053, 1070, 1074, 1099, 1107, 1180, 1181, 1186, 1207, 1213, 1233
Mussolini: ultimo atto (Mussolini: último acto), 127
N.P. Il segreto, 132, 295, 306
Nada (1974), 62
La naissance de l'amour (El nacimiento del amor), 81
Nel nome del padre (En el nombre del padre), 7, 11, 14, 31, 114, 153, 167, 195, 214, **224-239**, 245, 251, 252, 284, 285, 301, 303, 312, 317, 318, 323, 324, 326, 346, 352, 353, 359, 369, 372, 389, 426, 459, 489, 539, 566, 579, 1160, 1172, 1191, 1192, 1223
Les neiges du Kilimandjaro (Las nieves del Kilimanjaro), 82
Nell'anno del Signore (El poder no perdona), 125
Netchaïev est de retour, 80
Network (Network, un mundo implacable), 1040
Nina (1999), 357, 440, 1191, 1203
Nine ½ Weeks (Nueve semanas y media), 407
Ninotchka, 742, 1027
No, 717
No, il caso è felicemente risolto, 121
Les nocces rouges (Relaciones sangrientas), 62
Noi donne siamo fatte così (Erotika, exótica, psicopatika), 124
La noia, 189
Le nom des gens (Los nombres del amor), 87
Un nommé La Rocca (Un tal La Rocca), 620, 1218
Non ho tempo, 134
Non si scrive sui muri a Milano, 134
Notorious (Encadenados), 983, 992, 999
La notte dell'ultimo giorno, 126
Le notte di Cabiria (Las noches de Cabiria), 262, 265, 269
Nous sommes tous des assassins (No matarás), 60
Novecento, 101, 114
Une nuit à l'Assemblée Nationale, 86
La nuit américaine (La noche americana), 557
Nuit et brouillard (Noche y niebla), 61
Numéro deux, 67
I nuovi angeli, 132
Objective Burma (Objetivo Birmania), 614
L'offensiva del Tet, 136
Oggi è una bella giornata, 456, 1191, 1204
Oktyabr (Octubre), 52, 569, 651
Le ombre rosse, 145
L'ombre rouge, 76
On the Waterfront (La ley del silencio), 615
On vous parle de..., 68
On vous parle de... Prague: Le deuxième procès d'Artur London, 68, 722, 1235
One, Two, Three (Uno, dos, tres), 1027
Gli Onorevoli, 99
Onorevoli detenuti, 142
Operación Ogro, 116, 375, 496, 715
L'ora di religione (La sonrisa de mi madre), 15, 31, 155, 172, 194, 405, 455, **457-471**, 475, 490, 520, 544, 555-557, 563, 564, 571, 578, 599, 601, 604, 1029, 1184, 1187, 1191, 1198, 1205, 1225
Ora o mai più, 146
Les ordres, 716
Ore di terrore, 130
Oser lutter, oser vaincre, 68
Ostia, 115
Où est passé Tom? 72
Out I, noli me tangere, 67
The Outrage (Cuatro confesiones), 706
The Ox-Bow Incident (Incidente en Ox-Bow), 995, 1120
La pacifista, 115
Il padre di famiglia (El padre de familia), 100
Padre padrone, 114, 359
Il padrone e l'operario, 131
Paisà (Camarada), 525, 545
Palombella rossa, 140
Le pantalon, 83
Paola / Il popolo calabrese ha rialzato la testa, 14, 204, 213, **214-219**, 229, 273, 333, 355, 1191, 1201
The Parallax View (El último testigo), 717
Les parapluies de Cherbourg (Los paraguas de Cherburgo), 84
Parthenon, 16, **1088**, 1207, 1217
Partner, 132
Pater, 89
Paths of Glory (Senderos de gloria), 837
Peau de banane (La estafadora), 618, 1218
La peccatrice, 126
Per qualche dollaro in più (La muerte tenía un precio), 241
Persepolis, 89
Pétain, 84
La petite apocalypse, 16, 31, 83, 659, 785, 972, 995, 998, **1023-1032**, 1039, 1043, 1048-1050, 1056, 1084, 1099, 1108, 1114, 1119, 1122, 1185, 1207, 1213
Petites coupures, 87
Pianeta Venere, 190, 1205
Piazza delle cinque lune, 143, 478
I piccoli maestri, 144
Pickpocket, 266, 968
Le piège à cons, 72, 80
The Pink Panther (La pantera rosa), 1024
La pirate, 399
La pista nera, 136
Placido Rizzotto, 142
Platoon, 986, 1040
Plein Sud (Huída al sur), 80
Il pleut sur Santiago (Llueve sobre Santiago), 74, 870
Plurielles, 77
Policeman, 112

La polizia accusa: il servizio segreto uccide, 122
 La polizia è al servizio del cittadino (Defendiendo a los ciudadanos), 122
 La polizia interviene: ordine di uccidere! 122
 La polizia ringrazia (La policía agradece), 122
 Poliziotti violenti, 122
 Popiol i diament (Cenizas y diamantes), 888
 Porci con le ali, 112
 Porcile (Pocilga), 115
 Porky's, 1040
 Il portaborse (La voz de su amo), 140
 Porte aperte, 144
 Il portiere di notte (El portero de noche), 128
 Portogallo, paese tranquillo, 136
 Il posto (El empleo), 101
 Il posto dell'anima, 145
 Il potere, 133
 Potiche (Potiche, mujeres al poder), 87
 Pour que la guerre s'achève, les murs devaient s'écrouler, 82
 Poussières de vie, 85
 Il prato (El prado), 114
 Pravda, 67
 Prénom: Carmen (Nombre : Carmen), 79, 399
 Président, 88
 Il presidente del Borgoroso Football Club (El presidente del Borgoroso F.C.), 123
 Prete, fai un miracolo, 126
 Un prete scomodo, 127
 Il prezzo del potere (La muerte de un presidente), 129
 Prima della rivoluzione, 107, 110, 186, 475
 La prima linea, 143
 La primavera del 2002. L'Italia protesta, l'Italia si ferma, 146, 455, 1203
 Les princes, 83
 Il principe di Homburg (El príncipe de Homburg), 14, 31, 349, 425, 439, **441-445**, 447, 1177, 1191, 1197, 1225
 The Private Files of J. Edgar Hoover (Los archivos privados de J. Edgar Hoover), 717
 Le prix du danger (El precio del peligro), 83
 Il processo di Verona (El proceso de Verona), 106
 Processo per direttissima, 121
 Il profesor Matusa e i suoi hippies, 131
 Le promeneur du Champ de Mars (Presidente Mitterrand), 82
 La promesse (La promesa), 82
 I promessi sposi (Los novios), 561
 La proprietà non è un furto, 119
 Psycho (Psicosis), 1100
 I pugni in tasca (Las manos en los bolsillos), 7, 11, 14, 21, 30, 52, 107, 108, 110, 112, 115, 157, **159-186**, 189-192, 195, 197, 198, 202, 206, 219, 223, 228, 232, 234, 237, 238, 245, 295, 300, 301, 304, 312, 317, 319, 323, 352, 353, 365, 366, 368-371, 374, 376, 380, 385, 389, 406, 426, 437, 456, 458-460, 475, 489, 490, 520, 588-591, 603, 1157, 1161, 1169, 1173, 1174, 1179, 1191, 1192, 1222
 Le pull-over rouge, 714
 Quai d'Orsay (Crónicas diplomáticas, Quai d'Orsay), 87
 Quando la preda è l'uomo, 122
 Quarta parete, 125
 14 luglio, 135
 Les quatre-cent coups (Los cuatrocientos golpes), 167, 200, 305
 Le quattro giornate di Napoli, 97
 I quattro monaci, 104

¿Qué hacer? 716
 Que la bête meure (Accidente sin huella), 1100
 ¿Qué nos importa la revolución? / Che c'entriamo noi con la rivoluzione? 129
 The Queen, 88
 Queimada, 116, 715, 787
 Questa specie d'amore (Esa clase de amor), 126
 La question (La tortura), 74, 715
 La question humaine, 89
 Una questione privata, 97
 R.A.S. 70, 74, 714
 R... ne répond plus, 82
 La rabbia, 135
 La race des seigneurs (Creezy, mujer objeto), 71
 Radio Corbeau, 83
 Radio West, 553, 1205
 La ragazza con la valigia (La chica con la maleta), 189
 La ragazza del lago (No mires atrás), 296
 I ragazzi della Roma violenta, 126
 La rage au poing, 74
 La raison d'État (Razón de estado), 71
 Le rapace (Caza sin cuartel), 72
 Rashomon, 101, 682, 707
 Les rates, 617, 1207, 1216
 Rear Window (La ventana indiscreta), 992
 Rebecca (Rebeca), 983
 The Reckless Moment (Almas desnudas), 999
 I recuperanti, 114
 El recurso del método, 716, 1218
 Red River (Río Rojo), 662
 Il registra di matrimoni, 15, 31, 458, 553, **555-564**, 565, 587, 599, 601, 1184, 1191, 1199, 1206, 1226
 La religione della storia, 439, 1178, 1191, 1203
 Remparts d'argile (Murallas de arcilla), 74
 La reprise du travail aux usines Wonder, 67
 Requiescant, 103
 Resistenza, una nazione che risorge, 137
 Ressources humaines (Recursos humanos), 87
 Retour à Marseille, 81
 La révolution Française (Historia de una revolución), 84
 Rigoletto a Mantova, 554, 1206
 La rimpatriata, 101
 The Rise and Fall of Legs Diamond (La ley del hampa), 1140
 Robinson et le triporteur / Hola Robinson, 617, 1218
 Rocco e suoi fratelli (Rocco y sus hermanos), 91, 102
 Roma de Fellini, 232, 534
 Romar riuole Cesare, 115
 Romanzo criminale, 296
 Romanzo di una Strage, 143
 The Roots of Heaven (Las raíces del cielo), 884
 Rosetta, 82
 Il rossetto (El lápiz de labios), 101
 Rouge baiser (Beso rojo), 85
 Round Midnight (Alrededor de la medianoche), 976
 Les routes du sud (Las rutas del sur), 76, 723
 Sabata, 359
 Sacco e Vanzetti (Sacco y Vanzetti), 117
 Sai cosa faceva Stalin alle donne?, 131
 Le Saint mène la danse (El Santo contra los Gángsters), 617, 1218
 The Salamander (La salamandra roja), 121

Le salarie de la peur (El salario del miedo), 72
 Salò o le 120 giornate di Sodoma (Salò o los 120 días de Sodoma), 116, 334
 Salon Kitty, 400
 O Salto, 64
 Salto nel vuoto (Salto en el vacío), 14, 139, 228, 359-361, **363-373**, 374-377, 379, 382, 387-389, 393, 420, 423, 434, 448, 475, 490, 591, 1177, 1191, 1195, 1224
 Salvatore Giuliano, 6, 10, 48, 104, 105, 107, 108, 110, 121, 132, 142, 189, 649, 788
 San Babila ore 20: un delitto inutile, 112
 San Michele aveva un fallo (No estoy solo), 114
 Il sangue e la sfida, 103
 Sans mobile apparent (Sin motivo aparente), 714
 Los santos inocentes, 387
 Il sasso in bocca, 132
 Satellite, 134
 Le saut de l'ange (Los secuaces), 69
 Save the Tiger (Salvad al tigre), 866
 Les saveurs du palais (La cocinera del presidente), 87
 Sbatti il mostro in prima página (Noticia de una violación en primera página), 7, 11, 14, 30, 94, 114, 118, 142, 165, 193, 214, 229, **241-293**, 312, 317, 318, 335, 343, 346, 352, 369, 433, 473, 474, 477, 550, 715, 1160, 1172, 1191, 1193, 1223
 Schindler's List (La lista de Schindler), 1063
 Scipione, detto anche l'africano (Escipión, el africano), 103
 Se sarà luce sarà bellissimo – Moro: Un'altra storia, 143
 La seconda ombra, 297
 Seconds (Plan diabólico), 867
 Secret Beyond the Door (Secreto tras la puerta), 999
 Section spéciale (Sección especial), 8, 12, 15, 31, 75, 618, 620, 632, 660, 714, 716, 724, 729, 730, 733, 763, 765, 771, 773, 794, 807, 808, **824-847**, 848, 849, 860, 872, 875, 879, 998, 1001, 1005, 1020, 1052, 1075, 1085, 1087, 1090, 1095, 1099, 1125, 1174, 1207, 1217, 1231
 Seduto alla sua destra (Estarás sentado a la derecha), 133, 221
 Segreti di stato, 142
 Segreti, segreti, 143
 Il segreto di Mussolini, 565
 Segreto di stato, 143
 Il seme dell'uomo (El semen del hombre), 319
 Senso, 567
 I sequestrati di Altona, 98
 Le serpent (El serpiente), 70
 The Servant (El sirviente), 206
 I sette di Marsa Matruh (7 en el abismo), 130
 I sette fratelli Cervi, 111
 Seven, 1041
 Seven Days in May (Siete días de mayo), 648, 867
 Seven Women (Siete mujeres), 882
 Shadow of a Doubt (La sombra de una duda), 992, 999
 Shanghai (2013), 717
 Shoah, 89, 719, 1007
 Shooting Silvio, 147
 Si ignore (El fiel servidor), 123
 Sierra Maestra, 113
 Signore e signori, buonenotte (Buenas noches, señoras y señores), 124

Silver Lode (Filón de plata), 680
Simón del desierto, 424, 427, 468
Il sindacalista, 128
Un singe en hiver, 618, 1218
Skrivanci na niti (Alondras en el alambre), 997, 1024
Sogni infranti – ragionamenti e deliri, 14, 31, 190, 405, **431-437**, 440, 445, 453, 474, 501, 514, 565, 542, 545, 595, 1183, 1191, 1202
I sogni muoiono all'alba, 104
Il sogno della farfalla, 14, 31, 400, **425-429**, 431, 473, 544, 590, 1178, 1191, 1197
Le soleil en face, 80
Solo, 72, 714
Sommaren med Monika (Un verano con Monika), 581
The Sons of Katie Elder (Los cuatro hijos de Katie Elder), 498
Sorelle, 15, 161, 194, 381, 470, 553, 555, 558, **585-592**, 1191, 1199, 1227
Sorelle Mai, 15, 31, 161, 194, 361, 440, 470, 553-555, 558, **585-592**, 594, 598, 1191, 1200, 1227
Il sorpasso (La escapada), 99
Il sospetto, 111, 136
Sotto il segno dello scorpione, 133
The Southerner (El sureño), 60
I sovversivi, 105
Spartacus (Espartaco), 867
La spirale (La espiral), 75
Una sposa per Mao, 131
Stachka (La huelga), 52
Stage Fright (Pánico en la escena), 681
Le stagioni del nostro amore (Las estaciones de nuestro amor), 107
Stark system, 121
Les statues meurent aussi, 61
Stavisky, 76
Una storia semplice, 142
La storia vera delle signora dalle camelie (La verdadera historia de la dama de las camelias), 604
The Stranger (El extraño), 999
Lo straniero (El extranjero), 108
Strategia del ragno (La estrategia de la araña), 113
Straziami, ma di baci saziarmi (Abrazame y sáciamе de besos), 123
Stress, 112
Sua Eccellenza si fermò a mangiare, 100
La sua giornata di gloria, 111
Sud, 145
Summit, 111
Suspicion (Sospecha), 992
Talk Radio (Hablando con la muerte), 993
La tecnica e il rito, 115
Teorema, 115
Tepepa (Tepepa.. Viva la revolución), 129
Terminal, 122
La terrazza (La terraza), 123
La terre au ventre, 74
Il terrorista, 106
Terza ipotesi su un caso di perfetta strategia criminale (Perfecta estrategia criminal), 118
Themroc, 76
They Shoot Horses, don't they? (Danzad, danzad, malditos), 976
Three Days of the Condor (Los tres días del condor), 717
Tiro al piccione, 106, 400
To Be or Not to Be (Ser o no ser), 353, 675
Todo modo, 119, 478, 481, 715
Todos somos culpables / Il magistrato, 98
Togliatti è ritornato, 135
Topaz, 674, 876
Torerillos, 397
Torino nero, 122
Tout l'or du monde (Todo el oro del mundo), 618, 1218
Tout le monde n'a eu la chance d'avoir des parents communistes (No todo el mundo puede presumir de haber tenido unos padres comunistas), 86
Tout va bien (Todo va bien), 67, 705
Towering Inferno / The (El coloso en llamas), 923
Trapianto, consuncione e morte de Franco Brocani, 134
Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto (Insólita aventura de verano), 128
Tre colonne in cronaca, 142
Tre fratelli (Tres hermanos), 140
Trevico-Torino... viaggio nel Fiat-Nam, 137
Tri pesni o Lenine (Tres cantos a Lenin), 507
La tribu, 84
Tristana, 722
Trois fois ving ans / Late Bloomers (Tres veces veinte años), 619
Tropa de Elite, 717
Tropa de Elite 2, 717
Le trou (La evasión), 968
The Truman Show (El show de Truman), 1046
Tu ne tuerais point, 63
Tutti a casa (Todos a casa), 99
Tutti dentro, 144
Twist, lolite e vitelloni, 104
Two Rode Together (Dos cabalgan juntos), 1050
2000 Maniacs (2000 maníacos), 987
Uccellacci e uccellini (Pajaritos y pajarracos), 108
L'uccello migratore, 131
Uccidere in silenzio (Matar en silencio), 128
Ulise (Ulises), 400
Gli ultimi, 101
L'ultimo giorno di scuola prima delle vacanze di Natale, 127
Ultimo tango a Parigi (El último tango en París), 401, 415, 424
L'ultimo uomo di Sara, 122
The Unbearable Lightness of Being (La insopportable levedad del ser), 1178
Under Fire (Bajo el fuego), 717, 921
Umano non umano, 134
Uomini contro (Hombre contra la guerra), 117
Un uomo a metà, 107
Un uomo da bruciare (Hay que quemar a un hombre), 105
L'uomo dagli occhi di ghiaccio, 122
L'uomo dal fiore in bocca, **395**, 400, 446, 1191, 1202
Un uomo, una città (Vicio en la ciudad), 122
Uno dei tre, 121
Uranus, 84
L'urlo, 134
Vacanze in Val Trebbia, 14, **361**, 1191, 1202
Vaghe stelle dell'orsa (Sandra), 198
Vai Gorilla, 122
Valparaiso, Valparaiso, 72
Vamos a matar, compañeros (Los compañeros), 129
Il vangelo secondo Matteo (El evangelio según San Mateo), 108
Vanina Vanini, 102
Vent d'est, 85
Le vent de l'est, 67, 319
24 ore... non un minuto di più, 130
Vertigo (Vértigo / De entre los muertos), 173, 417, 993
La victoria, 716
La vida criminal de Archibaldo de la Cruz (Ensayo de un crimen), 373
Vidange, 87
La vie de Jésus, 83
La vie est à nous, 60
La vie, l'amour, la mort, 71
Vietnam, 134
Il vigile (El alcalde, el guardia y la jirafita), 98
La ville est tranquille (La ciudad está tranquila), 82
La villeggiatura, 127
Vincere, 15, 31, 144, 192, 214, 236, 276, 333, 349, 452, 453, 485, 490, 553, 554, **565-584**, 596, 598, 601, 604, 1183, 1191, 1199, 1226
La violenza, quinto potere (Jaque mate siciliano), 121
Viridiana, 178, 231
La visione del sabba, 14, 340, 400, 404, **409-414**, 415, 418, 420, 422-424, 426, 429, 464, 490, 563, 591, 1177, 1178, 1191, 1196
La vita agra, 106
Una vita difficile (Una vida difícil), 99
La vita è bella (La vida es bella), 363
Una vita violenta (Una vida violenta), 106
Viva il primo maggio rosso e proletario, 136, 213, 226, 433, 1183, 1191, 1202
Viva la libertà, 147
Viva la muerte, 76
Viva la muerte tua (Viva la muerte tuya), 129
Viva Zapatero, 147
Vivan los novios, 1042
Vive la république, 86
Vive la sociale!, 86
Vivent les dockers, 61
Vladimir et Rosa, 67
Vogliamo i colonnelli (Queremos los coroneles), 123
La voie est libre, 87
Voto más fusil, 716
Le voyage à Paimpol, 83
War and Peace (Guerra y paz), 400
West Side Story, 1034
What's Up, Tiger Lily? (Lily, la tigresa), 76
Where Eagles Dare (El de saffio de las águilas), 109
Wild and Precious, 147
Witness (Único testigo), 987
The Wolf of Wall Street (El lobo de Wall Street), 1140
Woyzeck (1973), 113
Ya no basta con rezar, 716
The Year of Living Dangerously (El año que vivimos peligrosamente), 717
Yol (El camino), 867
Z, 6, 8, 10, 11, 21, 30, 46-48, 64, 66, 69-71, 73, 90, 108, 118, 119, 244, 293, 549, 614, 615, 618, 620, 626, 631, **634-717**, 719, 722-725, 729, 730, 733, 734, 740, 757, 761, 765, 771, 772, 776, 777, 781-785, 787, 789, 791-793, 795, 796, 799, 800, 801, 803-806, 809-811, 815, 816, 818-821, 828, 830, 838, 840, 842, 844, 849, 860, 865, 867, 871-873, 875, 879, 881-885, 889, 890, 897, 900, 905, 916, 920, 928, 929, 931-934, 942, 944, 958, 959, 962, 977, 990, 995, 1005, 1011, 1012, 1017, 1019, 1020, 1028, 1036, 1052, 1059, 1062, 1068, 1069, 1071, 1074, 1077, 1089, 1095, 1099, 1102, 1107, 1148, 1150, 1161, 1164, 1166, 1174, 1175, 1207, 1209, 1230

ÍNDICE DE OBRAS LITERARIAS CITADAS EN EL CUERPO DEL TEXTO:**(Por título castellano, cuando lo haya. Se incluyen las óperas)**

The Abandonment of the Jews, 1057
Abbiamo ucciso Aldo Moro. Dopo 30 anni un protagonista esce dall'ombra, 477
Adiós, luz de veranos, 742
L'affaire de la section spéciale, 826
Aída, 513, 525, 570
Les années Mao, 1136
Antígona, 113, 401
Aquel domingo, 723, 729, 733
L'atelier, 1057
Autobiografía de Federico Sánchez, 639, 723, 725
The Ax, 1099
Bartleby el escribiente, 939, 940
Boccalone, 400
Boris Godunov, 826, 828
Caffé notturno, 395
« Cahiers du Cinéma », 56, 57, 66, 75, 179, 628, 629, 632, 635, 676, 704, 705, 708, 779, 780, 846, 1155
El capital, 52, 530, 629, 1139
Le capital, 1130
Le capitalisme total, 1130
El caso Moro, 480, 481, 518, 537, 538
Les caves du Vatican, 185
Clair de femme, 855, 856
Compartment tueurs, 623
La condición humana, 631, 850
La confesión, 719, 720, 728, 732, 738, 745, 749, 752, 753, 762-765, 767-768, 770-772, 774, 776, 779, 831, 840
Le conseil de famille, 965
El contexto, 117, 481
Crimen y castigo, 185
Una cuestión de juicio, 1055
Cumbres borrascosas, 407
El diablo en el cuerpo, 184, 234, 349, 399, 594
La divina comedia, 466
Don Quijote, 480, 499
Doveva morire. Chi ha ucciso Aldo Moro. Il giudice dell'inchiesta racconta, 477

The Enemy Within, 850
Écrire contre l'oubli, 1033
La escritura o la vida, 709, 832, 834, 1056
Espagne, 728
L'espion de Dieu, 1057
L'espoir, 674, 851
The Execution of Charles Horman. An American Sacrifice, 866
Fahrenheit 451, 878
Fausto, 229, 1146
Federico Sánchez se despide de ustedes, 417, 711, 776
La garganta de acero, 456
La gaviota, 320, 349-352, 354, 357, 440, 1177
Hitler's Pope: The Secret History of Pius XII, 1057
Un homme de trop, 631
Informe sobre la banalidad del mal, 1062
La insupportable levedad del ser, 1178
Le journal d'une femme de chambre, 206
El largo viaje, 674, 1056
Libro Rojo, 222, 501
Macbeth, 455, 605, 1206
El mercader de Venecia, 455
Las mil y una noches, 957
Il mio sangue ricadrà su di voi, 474
La moglie de Mussolini, 564
Il mondo della luna, 1039, 1218
Montand, la vida continúa, 624, 625, 636, 638, 707, 708, 710, 713, 720-724, 729, 749, 753, 758, 761, 773, 779, 781-783, 785, 813, 823
La morte addosso, 395
La muerte es mi oficio, 1055
Nell'anno della tigre, 473
Notre Dame de París, 173
Los novios (I promessi sposi), 556, 561
La odisea, 706, 1116, 1146
Oh Jerusalén, 962

La orestíada, 444
Pensar en Europa, 674, 759, 957, 963, 1167
Pequeño Organon para Teatro, 675
Le pion rouge, 735
Il prigionero, 473, 474, 852
El príncipe de Homburg, 425, 426, 441, 442
El principito, 902, 928
El proceso, 744
Qu'est-ce que le cinéma? 56
Quiet Neighbours. Prosecuting Nazi War Criminals in America, 998
Las raíces del cielo, 884
El retrato de Dorian Gray, 1146
Rigoletto, 456, 554, 1206
La sagrada familia, 487, 488
La segunda muerte de Ramón Mercader, 753
Le strage di stato, 274
La tela del ragno, 474
Tender Comrades, 636
Tío Vania, 357, 554
Todo modo, 119, 481
Tom Jones, 1126
La traviata, 179, 456
Las tres hermanas, 588
Las tribulaciones del estudiante Törless, 226
Le troisième Reich et les juifs. Kurt Gerstein ou l'ambiguïté du bien, 1057
Las uvas de la ira, 986
Viaje al final de la noche, 984
Le Vicaire et l'Histoire, 1053
El vicario, 1055
Viviré con su nombre, morirá con el mío, 831
Il volo della farfalla, 473
Z, 635, 636, 642, 653, 661, 670, 674, 688, 689, 717

ÍNDICE DE OBRAS PICTÓRICAS O ESCULTÓRICAS CITADAS EN EL TEXTO:

L'homme à l'œillet, 664
La Madonna Lita, 419
La maja desnuda, 419
La Victoria de Samotracia, 1135